que sais-je ?

LE TANGO

REMI HESS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le tango

REMI HESS
Professeur à l'Université de Paris VIII

DU MÊME AUTEUR

Anthropologie de la danse

La valse, la révolution du couple en Europe, Paris, Anne-Marie Métailié, 2e éd., 1989 ; trad. ital., Turin, Einaudi, 1993 ; trad. all., Hambourg, Eva, 1996.
La danse des salons, de Cellarius, éd. et présentation, Grenoble, Jérôme Millon, 1994.
Les trois temps de la valse, Paris, Plume (à paraître).

Analyse institutionnelle

Perspectives de l'analyse institutionnelle (éd. avec A. Savoye), Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Analyse institutionnelle », 1988.
L'analyse institutionnelle (en collaboration avec A. Savoye), Paris, PUF, « Que sais-je ? », no 1968, 1993, 2e éd., 13e mille.
L'analyse institutionnelle (en collaboration avec M. Authier), Paris, PUF, « L'Éducateur », 1994.

Éducation

L'université en transe (en collaboration avec P. Boumard et G. Lapassade), Paris, Syros, 1987.
Le lycée au jour le jour, ethnographie d'un établissement d'éducation, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Analyse institutionnelle », 1989.
La relation pédagogique (en coll. avec G. Weigand), Paris, Armand Colin, « Bibliothèque européenne des sciences de l'éducation », 1994.

Philosophie, sociologie

Les maoïstes français, une dérive institutionnelle, Paris, Anthropos, 1974.
La sociologie d'intervention, Paris, PUF, coll. « Le Sociologue », 1981 ; trad. portugaise, Porto, Res, 1983.
Henri Lefebvre et l'aventure du siècle, Paris, Anne-Marie Métailié, 1988 ; trad. coréenne.
Vingt-cinq livres clés de la philosophie, Bruxelles, Marabout, 1995.

ISBN 2 13 047571 X

Dépôt légal — 1re édition : 1996, mars

© Presses Universitaires de France, 1996
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Le tango argentin, ou mieux le tango du Rio de La Plata, *tango rioplatense*, 1880-1900, est une alchimie particulière qui débouche sur l'invention d'une nouvelle forme culturelle. Synthèse entre danse, musique, et poésie dans un contexte social particulier et dans un espace relativement étroit (les deux villes qui bordent l'estuaire du Rio de La Plata : Buenos Aires et Montevideo), le tango est une invention complexe, produit d'un métissage, surgi d'un contexte de brassage humain, ethnique, culturel et sexuel. Le tango est né de la rencontre de créoles argentins ou urugayens et d'immigrés, notamment italiens, imprégnés d'une culture du bal populaire[1].

Le tango est le produit d'un dépassement/intégration de la danse de couple (valse, mazurka, polka, schottish rebaptisée *chotis* en espagnol) et des danses populaires locales (zamacueca, habanera, milonga) qui étaient encore décriées par la bourgeoisie argentine qui continuait, un siècle après les Européens, à s'accrocher à des formes de danse prérévolutionnaires (le menuet, les contredanses). Le tango est marqué par le folklore latino-américain (candombé)[2], par l'influence des danses des Caraïbes (calenda), par des influences euro-

1. Le *ballo liscio*. A la même époque, les immigrés italiens en France ont également beaucoup influencé, et de la même manière, l'invention du musette à Paris.

2. Ruben Carambula, El Candombe, *Ricordi Americana,* Buenos Aires, 1980.

péennes (le « tango » espagnol – figure de flamenco)[1], et également par une influence africaine. De ce mélange est né l'univers tango, composé d'une danse, d'une musique et d'une littérature nouvelles, produit complexe d'une création populaire.

Le tango est né dans les fêtes populaires portègnes, puis, rejeté par la société établie, il s'est installé dans les bordels et dans les « académies » (bals du tournant du siècle) des « bas-fonds » de Buenos Aires. La tradition, le mythe veut que le tango ait germé dans le quartier du port mais a grandi dans ses lupanars. Il conquiert une légitimité quand Paris et l'Europe le reconnaissent. Il se répand alors dans le monde entier.

Le tango est une expression esthétique de la marginalité, une expression culturelle de l'immigration, des faubourgs de Montevideo et surtout de Buenos Aires. Cette marginalité a un lieu : le port, d'où l'appellation de *tango porteno*. Dès le XVIII[e] siècle, le port était déjà un lieu d'accueil des nouvelles danses. La valse « révolutionnaire et licencieuse » y a été adoptée dès 1800[2].

Le tango naît dans une société d'immigration où l'on manque de femmes. Cela a pu amener les hommes à danser ensemble pour s'entraîner, se préparer à danser avec les danseuses qui étaient rares et excellentes (et donc très recherchées) et qui méprisaient les débutants. Les photos publiées en 1903 de deux faubouriens esquissant des figures de tango[3] a amené l'idée que le tango avait d'abord été une danse d'hommes. Cette idée fait partie du mythe. Les hommes peuvent danser ensemble (comme les femmes d'ailleurs), mais le couple mixte est constitutif du tango. La mixité a existé dès sa

1. Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life*, Londres, William Heinemann, 1914, 334 p., cpa.
2. Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Ed. de America Latina, 1966, p. 29.
3. El tango criollo, in *Caras y caretas (Visages et masques)*, 1903.

création. Car non seulement cette danse est investie d'un fort « aspect sexuel », mais, en plus, les pas de l'homme et ceux de la femme y sont bien différenciés. C'est une *danse de couple fermé*, au même titre que la valse. Et, contrairement à une autre affirmation fréquente, le tango n'a pas d'abord été dansé en face à face. Cette idée s'appuie sur une gravure de 1882, rééditée fréquemment depuis, où l'on voit un couple de Noirs danser en face à face. Cette gravure a pour légende « EL TANGO »[1].

En effet, il existait au XIX^e siècle plusieurs danses appelées tango : une danse de Noirs et également une figure du flamenco qui s'intitulait *El tango* et qui n'était évidemment pas une danse de couple[2]. Mais il s'agit de danses différentes et la photo de 1882 ne fait qu'indiquer que le mot « tango » était présent en Argentine à cette époque. Le spécialiste de folklore latino-américain, Carlos Vega, signale qu'il existait même au Mexique une danse appelée tango dès le XVIII^e siècle. Dans un ouvrage important, il développe également longuement la présentation du *tango andalou*, existant dans les années 1850 et dont la présence en Argentine est attestée dans les années 1880[3]. Dans ce tango andalou, l'influence tsigane est présente. Ce

1. *La Ilustracion Argentina,* du 30 novembre 1882.

2. Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life,* Londres, William Heinemann, 1914, p. 127-130.

3. C. Vega, El tango andaluz y el tango argentino, *La Prensa de Buenos Aires,* 28 avril 1932, et *Danzas y canciones argentinas, theorias e investigaciones, con un ensayo sobre el tango,* Buenos Aires, Ricordi Americana, 1936, p. 233-256. Certains disciples de C. Vega ont contesté l'existence de ce tango andalou. Mais mes sources personnelles (et anciennes, notamment: Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life,* Londres, William Heinemann, 1914, 334 p., cpa.) m'en confirment l'existence. Cette question des origines fait l'objet de discussions scientifiques actuelles et passionnantes. Sur toutes les questions controversées, nous essayerons de donner brièvement, dans cet ouvrage, la nature des questions soulevées. Elles relèvent souvent d'une anthropologie de la danse, en construction.

tango andalou est d'abord une forme musicale, une forme chantée. L'influence espagnole se trouve également dans le fandango, également chanté et dansé en Argentine à l'époque[1]. Elle se perpétuera dans le tango du Rio de La Plata.

L'origine étymologique du *mot tango* est controversée[2]. Plusieurs étymologies ont été proposées. En espagnol, le mot existe dès 1803[3], il signifie osselet. Enrique Corominas dit que le mot est employé dans le sens de danse argentine dès 1836[4]. Il précise : « Apparaît d'abord hors des Amériques comme nom d'une danse de l'île de Fer, puis en Amérique même où il signifie réunion de Noirs pour danser au son du tambour ; nom du tambour lui-même. » José Gobello rappelle qu'au début du XIX[e] siècle, à Buenos Aires, on appelait tangos les maisons où les Noirs organisaient leurs fêtes. Pour Horacio Salas, *tango* est probablement un mot d'origine portugaise introduit en Amérique à travers le créole afro-portugais de San Tomé et arrivé en Espagne après un périple par Cuba[5]... En 1899, l'acception de « tango » comme danse et musique de danse est retenue par le *Dictionnaire de l'Académie royale espagnole.*

Pour le sociologue urugayen Daniel Vidart, le mot tango peut venir du mot africain *tambo* (tambour), ou de *tangir*, *taner* ou *tocar* (toucher, jouer d'un instrument)[6] ; dans ce sens, le mot existe dès le XII[e] siècle en espagnol ancien : « Tango vos, el mi pandero » est un

1. Lily Grove, *Dancing,* Londres, 1895, p. 349-351.
2. José Gobello, Tango, vacablo controvertido, in *La historia del tango,* vol. 1 : *Sus origenes,* p. 133-144.
3. *Diccionario de la Real Academia Espanola* (1803).
4. E. Corominas, *Diccionario etimologica,* cité par Horacio Salas, *El tango,* Buenos Aires, Ed. Planeta Argentina, 1986, p. 32.
5. H. Salas, *El tango,* p. 36.
6. D. Vidart, *Teoria del tango,* Montevideo, Ed. de la Banda oriental, 1964, p. 14.

vers cité par Miguel Devoto dans *La flor de la rosa.* Tulio Carella rappelle qu'en latin le verbe *tango* veut dire « je touche » et que le vocable existe également, avec la même signification, au XIX^e siècle, dans plusieurs dialectes africains ou même en japonais[1]. Blas Matamoro accepte, quant à lui, la théorie qui considère les vocables *tambo* ou *tango* comme des onomatopées... « *Tambo* renvoie à tambour, c'est-à-dire au tam-tam ou au candombé des fêtes noires, un long instrument à percussion. Le danseur s'adressait en bozal au joueur de candombé, et lui demandait : "Toca tango" ou "toc tambo" (joue du tambour). La synonymie de ces deux mots phonétiquement proches était fréquente dans les régions de métissage blanc et noir... Au début du XIX^e siècle, le quartier du Tambour était le quartier des Noirs. »[2]

Bien qu'il soit difficile de se faire une idée exacte de l'origine du mot, on constate qu'il était présent dans des endroits multiples tout au long du XIX^e siècle, c'est-à-dire au moment où naît la danse que nous connaissons aujourd'hui. Il avait le sens multiple de danse, de tambour et de lieu où les Noirs dansaient depuis 1800, et de différentes danses. Ces danses n'étaient évidemment pas la même danse que celle que nous allons présenter.

Il nous a semblé que, bien qu'elles soient liées, la danse, la musique, la culture (les trois moments qui constituent le tango) devaient être présentées séparément. En effet, leur invention et leur développement correspondent à des logiques propres.

1. Tulio Carella, *Tango, mito y esencia,* Buenos Aires, CEDAL, 1966, p. 14.
2. Blas Matamoro, *La Ciudad del tango,* Buenos Aires, Ed. Galerna, 1959, p. 11.

PREMIÈRE PARTIE

LE TANGO, UNE DANSE

Le tango est d'abord une danse. Comme dans l'histoire de la valse, ce qui détermine l'invention d'une musique, d'une littérature, d'une culture, c'est d'abord une nouvelle manière de danser. La musique et la littérature tango n'existeraient pas sans l'invention populaire d'un nouveau style de pas, sans l'invention d'une différenciation, dans la danse de couple, entre le rôle masculin et le rôle féminin. Si des milliers de danses ont pu exister dans l'histoire de l'humanité (Giraudet en avait recensé plus de 6 000 en 1900), il n'y a pas eu beaucoup de danses qui ont constitué des « moments », c'est-à-dire des espaces-temps spécifiques, organisant une forme nouvelle de socialité et structurant, elle-même, d'autres danses. Dans les danses sociales, en Europe, quels ont été les moments de la danse avant le tango ? Il y a eu les basses danses, la création de la danse de couple fermée qui s'est épanouie dans la valse (et dont dérivent des centaines de danses), les contre-danses, les quadrilles. Ensuite, le tango vint.

Chapitre I

BUENOS AIRES, MONTEVIDEO CREUSETS D'UN NOUVEAU « MOMENT » DE LA DANSE SOCIALE

La question des origines du tango

Candombés, habaneras (que les marins cubains introduisent)[1] apportent la rupture de rythme, la syncope qui va être une nouveauté par rapport à la musique répétitive de la valse. La tradition de la zamacueca apporte le jeu de la séduction. Les milongas apportent le style d'emprise des danseurs et un certain style de marche en prise avec le sol. La milonga a son origine dans les danses de couple du XIX^e siècle (valse, polka, marche, mazurka, schottish) dansées avec des variantes locales. Dans le tango, on danse davantage serrés l'un contre l'autre. En plus, le tango emprunte à la tradition des danses de groupes la variété des figures qu'il fait entrer à l'intérieur du couple dansant. La contradanza est introduite à Cuba en 1790 par des planteurs français fuyant la révolte des esclaves de Saint-Domingue. Ces danses d'origine européenne sont créolisées[2].

1. Tulio Carella, *op. cit.*, p. 29.
2. Par exemple, le quadrille ou la Danzon créole, cf. Albert Friedenthal, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas,* Berlin, Hans Schnippel, 1913.

Le tango est donc la synthèse entre l'invention du couple dansant qui s'impose au XIX^e siècle et la richesse de la tradition qui a produit des formes de figures infinies en danse (et qui se sont reproduites dans les contredances et les quadrilles, eux-mêmes enrichis en arrivant dans le Rio de La Plata, de figures ou inventions spécifiquement latino-américaines ou africaines).

Une riche synthèse

Ce qui fait l'originalité de la synthèse de toutes les danses présentes à l'origine du tango : l'introduction des figures dans la danse de couple. Jusque-là, il existait deux familles de danse n'ayant rien à voir entre elles. Les danses à figures qui étaient dansées en groupe, même si ces groupes pouvaient être composés de couples (comme dans les contredances, puis dans les quadrilles, très présents dans les salons de la bourgeoisie argentine au moment de l'invention du tango), et la danse de couple dont la valse créole était alors la matrice (rejetée des salons, mais très prisée dans les bas quartiers) et qui était la répétition permanente d'un même pas ou d'une série de mêmes pas[1].

Espaces de danse

Le tango se constitue en traversant plusieurs espaces de danse[2]. Nous avons vu qu'il s'invente dans des bals

1. Cf. Rémi Hess, *La valse,* Paris, Métailié, 1989, et R. Hess, *Les trois temps de la valse,* Paris, Plume, 1996. Ainsi que Maria del Carmen Silingo, *Tango-Danza tradicional (método),* Buenos Aires, Plus Ultra, 1991.

2. Leon Benaros, El tango y los lugares y casas de baile, *La historia del tango,* vol. 2: *Primera época,* Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 207-286.

populaires, puis, réprimé, gagne les lieux malfamés de Buenos Aires et de Montevideo[1].

Vincente Rossi signale qu'on le dansait dans des débits de boisson appelés *peringundin.* Dans ces « troquets » de quartier existants dès 1867 (à l'époque, on y dansait le *fandango*), où, lors de bals fonctionnant les jeudis, dimanches et jours fériés, des femmes (payées à la soirée par le tenancier) étaient disponibles pour danser le tango avec les hommes durant six minutes à condition qu'ils payent un *réal.* C'était la cohue dans ces établissements. Tous les hommes s'arrachaient les danseuses.

On le danse, ensuite, dans les bordels et lupanars. Leon Benaros cite un certain nombre d'établissements et de musiques qui s'y sont produites. Danse et prostitution étaient intimement liées, comme en témoigne le tango *Milonguita,* dont le nom dérive de milonga, mais qui désignait la prostituée[2].

Simultanément, le tango entre dans les académies créées pour pouvoir danser la milonga vers 1870 (cette danse donnera d'ailleurs elle-même son nom aux lieux où l'on danse le tango). Les académies se voulaient des lieux bien tenus, centrés sur la danse, la prostitution n'y étant pas centrale, même si les danseuses pouvaient être des filles « faciles ». Il semble que la présence des académies soit également importante à Montevideo. C'est dans ces académies que l'on pouvait retrouver La Parda Refucilo, La Mondonguito, Pepa, La Chata, Lola la Petiza, La China Venicia et Maria la Tero, danseuses les plus célèbres au tournant du siècle. Les premières danseuses sont brunes ou blanches. On ne leur demandait pas d'être belles, mais d'être de bonnes

1. Marisa Donadio, El baile de tango, historia y evolucion, *Tango XXI,* nº 8, ano 2, Agosto 1995, p. 23-30.
2. Leon Benaros, *op. cit.,* p. 232.

danseuses, et elles en donnaient la preuve. A une époque où les femmes portaient encore des robes longues, elles s'autorisaient à porter des jupes courtes (juste au-dessous du genou) par-dessus des jupons amidonnés. On ne dansait pas pour sentir le contact momentané du corps de la femme. Mais pour le plaisir de la danse. La partenaire était là pour danser. La seule chose qu'on lui demandait, c'était d'avoir du talent[1].

Malgré le rejet du tango, non seulement par la bourgeoisie, mais aussi par le peuple qui ne voulait pas que ses enfants se compromettent dans ce mouvement qui plongeait ses racines dans les maisons closes, la chorégraphie du tango gagnait sans cesse de nouveaux adeptes dans tous les milieux. On le découvrait à la façon de marcher des jeunes qui prenaient le style tango. Celui-ci gagna les *conventillos*, quartiers où se retrouvaient tous les immigrés[2]. Les habitations, petites, donnaient sur des cours. Les jours de mariage, malgré la prohibition, on osait demander aux musiciens un tango. On découvrait alors que le tango gagnait dans ces quartiers sans qu'il atteigne le niveau technique des *casas de baile* (maisons de danse). Tout doucement, il prit sa place dans les bals improvisés du dimanche après-midi. Les filles évitaient de danser devant leurs parents. En 1906, *La Morocha* (éditée par Luis Rivarola) fut vendue à 100 000 exemplaires, puis enregistrée avec les paroles d'Angel Villoldo.

On danse alors le tango dans les *casas de baile*, maisons de danse, où l'on peut boire, mais pas faire de

1. Vicente Rossi, *Cosas de negros,* Buenos Aires, Hachette, 1958. Point de vue que l'on trouvait déjà chez Miguel D. Etchebarne, *La influencia del arrabal en la poesia argentina culta,* Buenos Aires, Kraft, 1955, et chez Carlos Vega.

2. Jorge Paez, *El conventillo,* Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1976.

grands repas. Les témoignages sur cette époque permettent d'opposer les lieux où l'on dansait *(El Tambo o Tambito, El Velodromo,* le *Pabellon de Los Lagos),* et d'autres, comme chez Hansen, où l'on allait surtout pour dîner confortablement et écouter de la bonne musique[1]. Deux maisons de danse sont entrées dans la légende : La Laura et La Vasca (la Basque). Chez Maria la Basque, c'était très organisé. On ne tolérait aucun excès[2]. Le bal commençait par une polka et durait un nombre d'heures convenues. L'orchestre était composé d'un piano, de violons (Ernesto Ponzio, par exemple), des flûtistes (Carlos Bazan, le plus célèbre en 1900) et des bandonéonistes. Chez Laura, le style était plus élégant. Rentiers, acteurs, banquiers, écrivains le fréquentaient. Rosendo Mendizabal tenait le piano. C'est là qu'il joua pour la première fois *El Entrerriano.* Le duo Gardel-Razzano y chanta. Le salon luxueux fut le lieu de plusieurs spectacles de danse mémorables. A l'époque, le tango était prohibé, pourtant les clients étaient fanatiques de tango[3].

A partir de 1907, le tango commence à être dansé dans les salons et au théâtre[4]. L'acteur Elias Alippi, excellent danseur, le dansa sur scène avant 1910. Vers cette époque, le milieu des professeurs de danse traditionnelle s'y intéresse[5]. En 1913, suite au succès que le tango remporte à Paris, se créent, à Buenos Aires, des cafés[6] et des cabarets, version publique et bien élevée de l'ancien bordel. La piste de danse se transforme en

1. Leon Benaros, *op. cit.,* p. 243-251.
2. José Sebastian Tallon, *El tango en sus etapas de musica prohibida,* Buenos Aires, Ed. Amigos del Libro Argentino, 1964.
3. Leon Benaros, *op. cit.,* p. 257-262.
4. Leon Benaros, *op. cit.,* p. 253.
5. Marcelo Vignali, *Salon de baile y guia del trato social,* Montevideo, O. M. Bertani Ed., 1910.
6. Jorge A. Bossio, *Los cafés de Buenos Aires,* Buenos Aires, Schapire, 1968.

salon voûté, luxueux, illuminé, décoré à la mode européenne. Les anciens patrons portent le *smoking* et parlent français. Le vin rouge détrône le champagne. Le symbole de ce type d'établissement : l'Armenonville. On y soigne le costume des musiciens (ils portent le nœud papillon) et la musique. Les cabarets les plus célèbres furent : Les Ambassadeurs, Le Royal Pigall, L'Abbaye, Maxim, Le Moulin rouge, Chanteclair, Julien, L'Abdulla Club. Le cabaret portègne est un bal public : une salle, des tables où boire un verre et un orchestre. On y danse le tango qui, au son d'un orchestre typique, recrée l'âme des faubourgs. Mais les cabarets sont fréquentés par des jeunes gens de bonne famille et leurs petites amies.

Les premiers danseurs de tango

Avant 1910, les danseurs qui laissèrent leur nom dans l'histoire du tango sont relativement peu nombreux. Un musicien, Enrique Saborido, d'origine urugayenne s'était fait un nom avant 1905. C'est lui qui fut invité par le baron Rothschild pour venir présenter le premier tango à Paris. Il y avait encore Maria La Vasca et son époux Carlos Kern, dit l'« Anglais ». Cependant, le danseur le plus célèbre fut Olivio Bianquet (1879-1942). On le surnommait « El Cachafaz », ou « Cacha ». Danseur de salon d'origine populaire, il dansait un tango très spectaculaire qu'il enseigna jusqu'à sa mort, survenue au dancing de Mar del Plata.

La spécificité technique du *moment-tango*

D'un point de vue chorégraphique, le tango, comme danse, est donc une « trouvaille » (*hallazgo*, qui signifie également découverte), pour reprendre l'expression de Carlos Vega, rare spécialiste d'anthro-

pologie de la danse sociale, auteur d'une quinzaine d'ouvrages parus entre 1931 et 1960, qui est le premier à avoir étudié scientifiquement la danse argentine[1]. Il écrit : « Les créateurs portègnes, qui refusaient de reproduire les pas anodins et les demi-tours insipides dans lesquels étaient tombées toutes les danses de couple, tentèrent d'apporter des innovations dans l'exécution des danses de salon, dans l'exécution de la milonga et même du quadrille. »[2] Il poursuit : « Le tango argentin *accomplit le miracle d'introduire les figures dans le couple*, c'est-à-dire la tradition dans la nouveauté favorite. C'est là le secret de son succès, la principale innovation qu'il offre au monde. »[3] En fait, cette invention est déjà présente, d'une certaine manière, dans la milonga.

Suivons le raisonnement de Carlos Vega : « Les danses de couple, alors dominantes, exigeaient le *mouvement continu* ; suivant les pratiques consacrées ; le couple, en dansant, devait enchaîner des pas rythmés ou des tours sans s'arrêter un seul instant. Les inventeurs du tango introduisirent la *suspension du déplacement*. Le couple se calme tout à coup. Et plus encore : l'homme a l'habitude de s'arrêter seul, pendant que la femme caracole ou tourne autour de lui, et, à l'inverse, la stabilité de la femme permet à l'homme de se déplacer. Cela peut paraître bien peu, mais quelquefois ce qui fait sensation est l'addition de petites choses. »[4]

1. Carlos Vega, El origen de los bailes criollos, dans *Conferencias del Ciclo 1941 dictadas por los becarios,* Buenos Aires, Ed. de la Comision Nacional de Cultura, 4, p. 7-33, 1944 ; *Bailes tradicionales argentinos,* 2 t., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1948. Nous nous appuierons ici principalement sur son livre *El Origen de las danzas folkloricas,* Buenos Aires, Ricordi, 1956, notamment le chapitre sur « La chorégraphie du tango », p. 193-204. Les passages cités sont traduits par moi.
2. C. Vega, p. 198.
3. C. Vega, p. 199.
4. C. Vega, p. 199.

Donc, l'un des éléments importants qui caractérisent le tango est cette capacité à suspendre le mouvement *(corte)*. Cela permet au cavalier d'éviter les collisions avec les autres couples ; cela permet aussi des variations, des mouvements infimes sur place, notamment un mouvement de balancement caractéristique du tango (quebrada), cela permet cette « interprétation du rythme qui va au-delà du rythme musical proprement dit », comme l'avait observé un journaliste de *La Prensa* dès 1896[1].

Autre dimension du tango que souligne Carlos Vega, c'est la rupture de la chorégraphie symétrique que l'on retrouvait dans toutes les danses de couple fermées du XIX^e siècle. Quand l'homme avançait d'un pas, la femme reculait d'un pas. Dans la valse, par exemple, et c'est ce qui faisait sa beauté, l'homme et la femme ont un pas identique exécuté en parallèle. Alors qu'on a pu voir dans la valse une danse égalitaire ou même autogérée[2], le tango réintroduit fortement la différenciation des rôles sexuels.

Carlos Vega voit dans la *suspension* le point de départ d'une chorégraphie différenciée pour l'homme et la femme. Arrêté, l'homme sert d'appui à la femme qui enjolive la danse. Dans de nombreuses figures, en effet, c'est la femme qui montre son aptitude à créer des variations dans le cadre que lui propose l'homme. Carlos Vega a raison de voir la suspension comme invention du tango. L'innovation qui consiste à faire, pour l'homme et la femme, des pas différents se trouve déjà, par contre, dans la milonga où, souvent, sur un tempo marqué par la femme (à chaque temps correspond un pas), l'homme peut introduire des contre-

1. Cité par Vicente Gesualdo, *Historia de la musica en la Argentina*, vol 3, Ed. Beta, 1961, p. 23.
2. R. Hess, 1989, p. 106.

temps ; la milonga permet que, si la femme marque les noires, l'homme exécute des variations sur un rythme de croches, ou inversement[1].

Carlos Vega, attentif observateur de la danse, poursuit : « Naturellement, les figures que l'on exécutait autrefois dans l'espace ouvert de cadres – comme par exemple dans le quadrille – s'exécutent sur la largeur qu'occupe le couple enlacé et sur la longueur de la ligne de déplacement des danseurs dans le salon. On a conservé le terme de "figures" pour la nouvelle danse et certaines comme le *moulinet* ou le *huit* ont conservé leur ancien nom. Une brève combinaison de pas que la femme exécute à l'envers constitue chaque figure. L'imagination permet de créer 10, 20, 40 figures ou plus, et, sur toute la largeur de la salle, en un mouvement sinueux, l'homme les enchaîne entre elles, composant chaque fois une version nouvelle du tango que jamais il ne parviendra à répéter avec exactitude. Le spectacle se renouvelle à chaque morceau et la supériorité du tango sur la valse ou sur la mazurka, aux tours toujours identiques, est incalculable. Variété dans l'unité, précepte classique, a réinscrit l'*attente* dans le tango. »[2] Carlos Vega insiste là sur l'invention permanente du tango. Ce que Tulio Carella formulera plus tard à sa manière : « Il n'y avait qu'une règle fixe : l'*improvisation permanente.* »[3]. Cet auteur rappelle que, dès le départ, l'excellence, voir la capacité à l'acrobatie, en danse, s'imposait, tant la concurrence était forte. Les figures de base qui existent et peuvent être recensées se

1. Ma lecture de C. Vega rejoint celle de Tulio Carella, *Tango, mito y esencia.* Les pages 29 à 32 et 39 à 41 qu'il consacre à la danse sont excellentes.

2. C. Vega, p. 199. *Espera,* en espagnol. L'attente correspond à une ouverture sur le virtuel.

3. Tulio Carella, *Tango, mito y esencia,* Buenos Aires, CEDAL, 1966, p. 30.

démultiplient à l'infini. Ainsi, Carlos Vega montre que rien que la figure appelée *media luna* a engendré elle-même de nombreuses variantes. Il cite : la catamarquena, la cordobesa, la mendocina, la saltena, la riojana, la jujena, la entreriana et la santiaguena[1].

Par rapport aux danses de groupes très codifiées (contredanses), la valse avait déjà inventé l'autonomie du couple pouvant évoluer dans le bal. Il y avait donc une possibilité d'improviser son chemin, de circuler librement, même si le sens du bal réduisait la marge de liberté des valseurs. Dans le tango, comme dans la milonga, la danse est, par définition, *improvisation*[2]. Aucun tango ne peut se répéter : « Dans les anciennes figures, ouvertes en carré, les danseurs se déplaçaient avec une entière liberté ; avec la valse ou la polka – même lorsque les couples se heurtaient – l'enlacement bras ouverts permettait une certaine indépendance de mouvements pour effectuer des pas en ligne droite ou des tours facilement prévisibles ; dans le tango, pas du tout. Il n'existe pas de régularité et l'anticipation est impossible, parce que la simple figure, la série complète, la danse tout entière s'élaborent au moment de leur réalisation. Cela explique la nécessité de créer une technique : le couple dut évoluer entièrement enlacé, tête contre tête, épaule à épaule ; l'homme a orienté la femme, et jusqu'à ce qu'il ait déterminé les passes de celle-ci avec sa main droite, il la tient fortement à la taille. »[3] Cette idée juste a été mise en forme

1. C. Vega, p. 200.
2. Si l'idée d'improvisation est chez Carlos Vega, bien qu'il n'utilise pas le mot, c'est son disciple Rodolfo Dinzel, danseur, chorégraphe et théoricien contemporain de la danse, qui l'a développée. Voir notamment R. Dinzel, *in* Maria Susana Azzi, *Antropologia del tango, los protagonistas,* Buenos Aires, Ed. Olavarria, 1991, p. 32-37, et également R. Dinzel, *El tango, una danza, esa ansiosa busqueda de la libertad,* Buenos Aires, Corregidor, 1994, 126 p.
3. C. Vega, p. 200.

par Leopoldo Marechal dans la formule « El tango es una posibilidad infinita », traduite par « le tango est une possibilité infinie ». Du point de vue de la danse, je préférerai la formulation suivante : « Le tango est du virtuel sans limite. »

Carlos Vega avait déjà dit, dans son livre *Danses et chansons argentines*[1], que les danseurs avaient eu à résoudre un dilemme simple : ou se serrer ou se marcher sur les pieds les uns des autres. Et il reprend cette idée, ici : « Ils ont choisi de se serrer. Nulle luxure dans cette étreinte : ce sont les détracteurs de l'enlacement qui ont introduit la luxure dans le tango. Les danseurs ont d'autres sujets de préoccupation. »[2] A propos de l'enlacement, on n'a qu'un mot en français pour parler de cette forme de prise de l'homme et de la femme dans la danse de couple fermée. Dans un tableau analytique, Carlos Vega nous propose une classification plus fine des danses. Il distingue d'abord les danses individuelles, les danses collectives et les danses de couple. Mais à l'intérieur des danses de couples, après avoir distingué les couples ouverts et les couples fermés, il distingue deux formes de couple fermé :

— *enlazada*, enlacé (dans lequel il place schottish, valse, polka, habanera...) ;
— et *abrazada*, serré l'un contre l'autre (milonga, tango)[3].

Le tango, à l'origine, est « gai, positif, provocateur, frimeur ». Ce n'est pas encore une « pensée triste qui se danse », formule de Discepolo (1926) qui a tendance à

1. C. Vega, *Danzas y canciones argentinas, theorias e investigaciones, con un ensayo sobre el tango,* Buenos Aires, Ricordi Americana, 1936.
2. C. Vega, *El origen,* p. 200.
3. C. Vega, *El origen,* p. 57.

faire oublier la joie de vivre qui s'exprime dans le tango-milonga[1].

Carlos Vega explique la proximité des danseurs de tango comme une nécessité technique, comme une forme de survie dans un contexte surpeuplé. On pourrait maintenant, ici, tenter de faire une description plus détaillée de ce qui se vit entre ces deux personnes qui sont si serrées... et en même temps si distantes.

1. Alicia Quintas, *Tango, Milonga, Vals, danse urbaine dans le Rio de La Plata (1870-1924)*, Université de Paris VIII, 1995, p. 30. Encore que Ricardo Güiraldes écrive dans son poème «Tango» de 1911: «Triste, sévère tango... Danse d'amour et de mort», in *Obras completas,* Buenos Aires, 1962, p. 63.

Chapitre II

PHÉNOMÉNOLOGIE DU TANGO : L'INVENTION DE L'IMPROVISATION EN DANSE DE COUPLE

« Et j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. »

Apollinaire, *Onirocritique,* 1908.

On a vu que, dès 1936, Carlos Vega définissait le tango comme une danse où l'homme et la femme avaient des rôles nettement différenciés qui se caractérisaient par la possibilité pour l'un de s'arrêter alors que l'autre créait un mouvement, et réciproquement. Il nous faut approfondir, ici, la spécificité du tango comme danse et ce qu'elle apporte au couple. Si le tango est improvisation, qu'est-ce que cela signifie dans le vécu et le conçu de la danse ? En quoi est-ce une rupture par rapport au vécu des danses antérieures ?

Jusqu'à maintenant, personne n'a vraiment expliqué l'improvisation qui spécifie le tango et qui fait que, même si l'on peut dégager des figures, il y a un moment où l'on entre dans l'improvisation pure[1]. Le

1. Tulio Carella, dans *Tango, mito y esencia* (p. 30 et 31), montre les produits de cette création. Ils recensent un très grand nombre de figures et ajoutent : « Les figures du tango ne peuvent pas toutes être recensées. »

Littré nous explique qu'improviser, c'est faire *sans préparation et sur le champ* des vers, de la musique, un discours, voire un dîner ou encore au sens figuré un système, une explication, en les donnant, en les exposant sans préparation. Le tango est donc improvisation, comme beaucoup de choses qui émergent vers 1900 (jazz, art contemporain, etc.)[1]. Mais définir l'improvisation du tango, c'est tenter de comprendre, à l'intérieur et à l'extérieur du couple, l'expérience existentielle différente, bien que simultanée, du rapport au temps, du rapport à la responsabilité que vivent le danseur, la danseuse et ceux qui les regardent. Le tango est un jeu, un mouvement, une danse construite sur un rapport différencié au temps. De ce point de vue, le *moment tango* est une expérience totalement différente de tout ce qui avait pu être expérimenté en danse jusque-là.

Comprendre l'improvisation dans le tango passe par une lecture phénoménologique de la conscience intime du temps dans cette danse. Edmund Husserl[2] a tenté de décrire la manière dont se produit cette conscience intime du temps[3]. Son intuition philosophique est contemporaine de l'invention du tango ; elle aide à l'analyse de son vécu[4]. Voyons comment la phénoménologie aide à la compréhension du vécu spécifique du temps qui caractérise le tango.

Dans son analyse phénoménologique de la cons-

1. René Barbier, L'improvisation éducative, *Pratiques de formation,* n° 2, octobre 1981, p. 57.

2. Edmund Husserl (1859-1938) est un philosophe allemand.

3. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps (1905),* Paris, PUF, 3e éd., 1991, 204 p. Pour une présentation rapide de cet ouvrage, voir le chapitre qui lui est consacré dans R. Hess, *Vingt-cinq livres clés de la philosophie,* Bruxelles, Marabout, 1995, p. 285-298.

4. R. Hess, « Phénoménologie de la conscience intime du temps dans le tango », cours multigraphié, Paris VIII, 1995.

cience du temps, Husserl tente de comprendre comment on construit, par exemple, la perception d'une mélodie, comment on lui donne un sens. Son analyse peut être transférée au mouvement dansé. Husserl étudie comment s'appréhende la question de la durée, comment naît la conscience du temps. Il montre qu'à chaque temps appartiennent un temps antérieur et un temps postérieur. Lorsque nous écoutons une mélodie, si un nouveau son retentit, le précédent n'a pas disparu sans laisser de trace. Sinon, nous serions incapables de discerner les relations entre sons qui se suivent l'un l'autre. Nous n'aurions, à chaque instant, qu'un seul son, voire même une phase vide entre le tintement de deux notes. Or, nous avons la perception d'une mélodie. En même temps, les représentations de sons ne demeurent pas telles quelles dans la conscience. Si elles demeuraient sans modification, nous n'aurions pas la perception de la mélodie : ce serait la cacophonie. Il y a donc une modification spécifique qui se produit où, après la disparition de l'excitation nerveuse qui a produit la sensation, celle-ci se transforme en représentation douée d'une détermination temporelle. Cette modification temporelle évoluant en permanence, elle nous permet la représentation de la mélodie. Il en est de même dans la perception du mouvement d'une figure dansée. Chaque pas est perçu, mais organisé dans une succession (la figure, l'ensemble de la danse). Dans une succession apparaissent un *maintenant* et, formant corps avec lui, un *passé*, on peut dire que *l'unité de conscience qui embrasse présent et passé est un Datum phénoménologique*[1].

La saisie d'*objets temporels* peut être interprétée comme saisie instantanée et comme acte qui dure.

1. Husserl, *op. cit.*, p. 25.

Dans le tango, dans une figure, le spectateur ne perçoit, à chaque fois, que la phase actuelle du pas, et l'objectivité de l'ensemble du mouvement qui dure se constitue dans un continuum d'un acte qui, pour une part est souvenir, pour une part, très petite, ponctuelle (perception), et pour une part plus large, *attente*.

La cavalière, elle, vit corporellement cette attente. Sa perception du temps n'est pas seulement visuelle, elle est kinesthésique. Cette attente, dans le tango, caractérise le rôle féminin. La bonne cavalière ne reproduit pas un pas déjà connu ; elle est disponible à tous les possibles, elle attend. Son vécu du tango est dans ce niveau de l'attente, dans une disponibilité au possible, au virtuel plutôt (car on n'attend pas n'importe quoi !).

Le fait que l'on ne perçoive, dans le présent, qu'un instant ne signifie pas qu'il faille autonomiser des instants de perception. Certes, ceux-ci existent. On peut centrer son attention dessus (ce que fait le photographe de danse qui essaie de fixer une pose caractéristique d'un couple) ou même les percevoir dans une décomposition plus fine encore (début d'un pas, sa durée, sa fin). Ce dont on est sûr, c'est de la perception initiale. Le mouvement a commencé, puis se déroule. Bien commencer ensemble est donc essentiel. Il n'y a pas de début déjà écrit. La musique a commencé, la cavalière est en attente. De quel pied vont-ils partir ? L'homme pour donner l'indication de départ déséquilibre imperceptiblement la cavalière, lui faisant porter son poids sur un pied : l'autre est libre pour avancer ou reculer. L'homme donne l'indication du sens du déplacement.

Tout moment, tout instant de la figure, ou de la danse dans son ensemble, tout pas s'inscrivent dans un continuum ; et la perception du pas peut être définie comme un *continua*. On perçoit donc toujours des modes d'écoulement des divers instants de la durée du

mouvement. Le présent du mouvement se change en passé de mouvement, « la conscience *impressionnelle* passe, en coulant continûment, en conscience *rétentionnelle* toujours nouvelle »[1].

Les danses qui précédèrent le tango étaient dans un cadre de *reproduction* d'objets temporels. Se remémorer un mouvement déjà perçu dans un spectacle (ou déjà vécu comme danseur) est une activité entièrement différente de la première vision (ou de la première exécution) car, dans la première vision (dans la première exécution), je ne sais pas quand cela va se finir. Dans l'improvisation du tango, parti du point initial, j'opère un travail de rétention du *tout juste passé* sans en connaître la fin. Dans le souvenir secondaire, au contraire, je reconstitue une objectivité de durée (les *trois temps de la valse*, par exemple).

Se ressouvenir ou reproduire des pas déjà exécutés ne relève pas du même processus de conscience que le vécu d'un mouvement nouveau. Le ressouvenir s'effectue sous diverses formes. Il vient de lui-même ou il est produit par intention : « La simple intention de voir, de saisir, nous la trouvons aussi à la base de la rétention : ainsi quand une mélodie, située à l'intérieur de l'unité d'une rétention, s'est écoulée, et que nous repensons à un passage sans le produire à nouveau. »[2]

La perception peut porter sur le présent (un pas, une figure), mais aussi sur la durée (succession des figures exécutées par un couple, succession des danses exécutés par tous les couples dans le bal). Ainsi, la conscience rétentionnelle « maintient » les figures écoulées dans la conscience pour produire « l'unité de la conscience qui se rapporte à l'objet temporel dans son unité... L'acte constitué, édifié à partir de la conscience

1. Husserl, *op. cit.*, p. 44.
2. Husserl, *op. cit.*, p. 53.

du maintenant et de la conscience rétentionnelle, est la perception adéquate de l'objet temporel »[1]. Les objets temporels se constituent sur un laps de temps. Les actes constitutifs de temps intègrent présent et passé. Perception et non-perception passent continûment l'une dans l'autre. Pour les objets temporels, nous avons affaire à un *continuum* unique qui se modifie en permanence, passant de la perception du maintenant à la conscience du continuum.

La perception est un acte qui donne la chose *(chose perçue)* en elle-même alors que la reproduction donne du re-présenté[2]. Valser s'inscrit dans la représentation, exclusivement, alors que le tango donne toujours à expérimenter du nouveau.

La conscience de succession est une conscience donatrice originaire. Au contraire, dans le souvenir, je *répète* la conscience de cette succession. Je me la représente en me souvenant. Quelle différence existe-t-il entre rétention et reproduction ? Le souvenir primaire est un acte originairement donateur. Par contre, dans le souvenir secondaire, la reproduction relève d'un travail de l'imagination : la re-présentation. Ce que nous nommons, avec Husserl, conscience originaire, impression ou encore perception est un acte en dégradé continu. Chaque perception implique un continu de tels dégradés.

De la perception à l'imagination, de l'impression à la reproduction, il n'est pas question de passage continu, mais d'une discontinuité, d'une rupture. Et c'est cette rupture qui, dans l'histoire de la danse, caractérise le passage du *moment valse* au *moment tango*. Dans la valse du XIX^e^ siècle, on est constamment dans la reproduction,

1. Husserl, *op. cit.*, p. 54.
2. La coupure entre *re* et *présenté* est dans Husserl.

alors que dans le tango on n'est jamais dans la reproduction, mais essentiellement dans l'impression.

Le rôle de l'homme est de guider, de proposer une succession de mouvements, de figures. Lui, il doit anticiper, il doit prévoir ce qu'il va faire. Il doit, en principe, avoir une conscience projective du temps et des mouvements. Les figures qu'il propose s'inscrivent dans un contexte : ce qui a déjà été fait, ce que la cavalière exécute bien, etc. Au niveau de sa conscience intime du temps, l'homme fait fonctionner son souvenir. Il se représente une figure, une succession de figures possibles. Il reproduit ces représentations de figures en tenant compte des réactions de sa cavalière. Son vécu de l'anticipation, ce sont les représentations qui s'imposent à sa conscience, et portent sur les pas mêmes qui constituent la figure, l'alternance qu'il prévoit de mouvements et de suspensions, et sur la succession et l'enchaînement des figures. Le bon cavalier opère une négociation entre ce qu'il anticipe et ce que la musique lui propose. Il doit écouter la musique et inscrire ses suspensions, ses figures dans une dynamique musicale. Lui, il vit l'attente au niveau de la mélodie. S'il connaît déjà la mélodie, il l'inscrit dans son travail d'anticipation et peut, théoriquement, se représenter son tango complètement. Dans la réalité, ce n'est jamais le cas. S'il découvre le morceau, ou si la musique est exécutée par un orchestre, la négociation entre représentation du mouvement et écoute attentive de la musique se fait à l'instant de l'exécution. Pour lui aussi, alors, le tango est invention, perception et non reproduction... même si la part de re-présentation est toujours plus grande chez le danseur que chez la danseuse. Le danseur peut s'appuyer sur le souvenir. Il perd l'attente puisque le pas qu'il exécute a déjà été réalisé. Le souvenir a un horizon orienté vers le futur, vers le futur du remémoré. *C'est un horizon posé.*

On a vu que l'*attente* trouve sa réalisation dans une perception. Il appartient à l'*essence de ce que l'on attend* d'être quelque chose qui va être perçu. Lorsque ce qui est attendu se présente, le présent est devenu le passé qui lui est relatif.

Dans le tango, c'est surtout à la femme de vivre ce rapport au temps. Mais l'homme aussi est dans l'attente. Rodolfo Dinzel attire également l'attention sur la tension musculaire qui caractérise cette attente et qui permet de faire réagir n'importe quel muscle à l'instant même. Il le compare à un état d'alerte : « Les animaux réagissent ainsi de façon instinctive face à une situation de danger. Ils se placent instantanément en tension articulaire. Cet état de tension, qui est comparable au nôtre, leur permet de s'enfuir subitement dans n'importe quelle direction. » Il poursuit : « Dans le tango, nous ne réagissons pas au danger mais, lorsque nous pratiquons cette danse improvisée, nous ne savons absolument pas à l'avance dans quelle direction nous irons à la prochaine mesure. Pas même l'homme qui, théoriquement, guide la danse ne sait ce qui se passera la seconde suivante. Peut-être la musique lui suggérera-t-elle quelque chose qui n'était pas dans ses intentions, à moins qu'un malentendu avec sa partenaire ne l'entraîne dans une autre direction. D'innombrables situations imprévues peuvent se produire qui le feront alors changer de cap. Par ailleurs, la tension articulaire donnera de la légèreté à tout le poids du corps. »[1]

Dans le cadre de guidance qu'il propose, l'homme peut exceptionnellement laisser à la femme un espace-temps où elle crée, où elle prend en charge le *leadership*, où elle se charge d'anticiper.

1. Rodolfo Dinzel, L'appareil expressif du tango, *Dansons*, n° 13 : *Le tango contemporain, rencontre entre deux continents*, Toulouse, octobre 1993, p. 7.

Tous ces développements phénoménologiques peuvent nous aider à définir l'invention du tango qui repose dans le fait d'improviser la danse. Jusqu'au tango, toutes les danses (y compris la valse) s'inscrivent dans la *reproduction d'un objet temporel* plus ou moins long et complexe (deux secondes dans la valse, quatorze minutes dans le quadrille des lanciers). Dans le tango, le cadre de la reproduction est remplacé par l'improvisation.

Le spectateur vit une perception du mouvement qui s'invente sous ses yeux. Celui-ci est toujours nouveau. La cavalière découvre, en position kinesthésique (donc de l'intérieur), le mouvement qui se crée. L'homme fabrique sa danse à partir de plusieurs matériaux :

1 / certains lui sont donnés dans l'ici et maintenant (musique qu'il découvre, cavalière qu'il rencontre peut-être pour la première fois... et qui a des caractéristiques particulières de poids, de taille, de style, de technique, de vécu de la danse... à prendre en compte) ;
2 / d'autres (qu'il puise dans sa mémoire) sont des reproductions (figures, successions de figures qu'il a déjà expérimentées) ;
3 / d'autres sont des images (figures qu'il a vu faire par d'autres).

Son activité consiste à élaborer une synthèse pratique entre ce qui est de l'ordre de l'écoute, donc de l'attente, et ce qui est de l'ordre de la reproduction. Le danseur débutant a tendance à davantage faire confiance à la reproduction qu'à l'attente. Il reproduit mécaniquement des pas qu'il a appris antérieurement. L'excellent danseur, riche intérieurement d'une *bibliothèque*[1] déjà garnie de re-présentations possibles, donc

1. Le concept est de Christian Dubar.

de solutions en cas de difficulté, se laisse porter à l'écoute. Il improvise vraiment lorsqu'il guide fermement tout en puisant son énergie dans une écoute de la cavalière.

La question des discours moralistes sur le tango

Il existe un hiatus entre le vécu des danseurs et la perception qu'en ont les spectateurs. Ce phénomène existe depuis le début de la danse de couple. Pour la *volta* à la Renaissance, pour les brouillons de la valse des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (langaus, landlers, weller, deutsch, teutsch, etc.), pour la valse elle-même à partir de 1750, la réaction des moralistes (et des professeurs de danse, dans un premier temps) a, la plupart du temps, été terriblement hostile. J'ai recensé, concernant la valse, toute cette littérature hostile qui percevait cette danse comme pornographique[1]. Suite à ces discours, l'Église, après avoir adopté une attitude de condamnation, s'est mobilisée intellectuellement. Des enquêtes ont été faites auprès des danseurs en confession. Une pensée complexe a fini par émerger qui montre bien que le vécu du spectateur de danse est autre que celui des danseurs[2].

Curieusement, au moment où émerge le tango, le même phénomène se reproduit. Les danseurs sont dans une « jouissance analytique »[3] et technique. Les témoins non danseurs ont le souffle coupé. Ils voient, eux, dans des bals, dans des quartiers, des corps s'en-

1. R. Hess, *La valse,* 1989.
2. Voir les 20 pages d'Ortolan, sur « La danse », in *Dictionnaire de théologie catholique,* 1913, citées et commentées par R. Hess, dans *La valse.*
3. Mario Fieiro Pompo, *Goce analitico del tango (La jouissance analytique du tango),* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

tremêler, une complicité inouïe se mettre en scène entre un homme et une femme, etc. On dit même que c'est une « danse de bordels » !

L'improvisation donne un supplément d'âme à la complicité qui existait déjà dans le couple de valse. Le moraliste, qui cherche toujours un prétexte pour produire ses condamnations, trouve là un terrain de choix. La danse est perçue comme pornographique, immorale, condamnable. L'Église s'y met. Elle oublie la valse, maintenant acceptée, et s'attaque au tango. On n'a pas assez réfléchi au vécu phénoménologique du spectateur de tango. Ce qu'il perçoit est vraiment quelque chose de nouveau. On n'est pas au théâtre, non. On est dans la rue, dans un salon, dans un lieu public. Et là, la création de la danse, en plus de la musique, produit un spectacle toujours nouveau. La danse est une provocation de l'attente de la perception, une excitation de l'attente perceptive sans précédent. C'est là, aussi, que se trouve l'érotisme du tango, dans la perception qu'en ont les spectateurs qui ne vivent pas le vécu différencialisé (et d'une complexité technique sans précédent) des deux danseurs, mais le *donné à voir* d'une entité nouvelle : le couple en folies d'invention et de création. Le tango ne se sort pas indemne de cet affrontement. Lorsque le pape a dû décider si le tango était acceptable ou pas, il s'est fait représenter un tango par un couple de danseurs italiens. Cette position de spectateur donne un vécu du tango qui aurait été différent d'une expérimentation proprement dite. Mais on imagine mal le pape, en 1913, prendre des cours de tango pour décider, de l'intérieur, la perversion *in se* ou *per se* de cette danse... ce que faisaient pourtant des philosophes comme Platon et Socrate qui n'ont pas pensé la danse de l'extérieur, mais de l'intérieur.

Chorégraphie et écriture du tango

L'improvisation ne se produit jamais à partir de rien. Mais elle s'invente d'abord en s'appuyant sur les ressources que propose le contexte, plus que dans une toujours possible reproduction de figures ou de chorégraphies déjà inscrites mentalement ou corporellement.

Chorégraphier le tango, c'est l'écrire, c'est-à-dire l'inscrire dans le projet de *reproduction d'un objet temporal déjà perçu*. Spontanément, et sans que le mot d'ordre ait été lancé, les danseurs du Rio de La Plata ont toujours résisté à écrire le tango comme danse. Pour eux, il fait partie d'une *culture orale*, ou mieux d'une *culture du corps* qui est difficile à mettre en mots. Il est évident, dans la culture des danseurs de tango, que si celui-ci est, par définition, improvisation, *attente*, le chorégraphier, du point de vue de la danse, en est la négation (même si la chorégraphie est vécue comme *attente* par le spectateur). Pour dire les choses dans un autre langage, nous dirons que l'improvisation, c'est la phase *instituante* du tango, sa marque d'inscription dans une culture populaire, alors que son écriture, sa chorégraphie en entraînent son *institutionnalisation*, sa réification, sa déterritorialisation culturelle[1]. Paradoxalement, le succès européen du tango va entraîner la négation de son fondement, de ce qui en faisait une danse différente... et qui aurait supposé une manière différente d'écriture, pour en rendre compte.

1. Sur ces concepts, voir R. Hess et A. Savoye, *L'analyse institutionnelle*, PUF, «Que sais-je?», 1993.

Chapitre III

LE TANGO ET L'EUROPE : MONDIALISATION ET ALTÉRATIONS DU MOMENT TANGO

Lorsqu'en 1905 le tango débarque à Paris, « amené par des Argentins aisés venant en villégiature à Paris, synonyme pour eux du Paradis »[1], il va s'inscrire dans un contexte culturel différent de celui de Buenos Aires ou de Montevideo[2]. Deux contextes différents sont à prendre en considération : celui de la danse sociale, celui du climat culturel de l'époque.

Le contexte parisien de 1905

A Paris, en danse sociale, comme à Buenos Aires, l'époque se caractérise par l'essoufflement de la valse et du quadrille. De ce point de vue, le tango sera le bienvenu pour renouveler la danse. Mais il n'est pas seul. Le boston s'est imposé. Il s'agit d'une forme de valse dans lequel le corps opère un mouvement de swing. On fait aussi appel aux danses nord-américaines qui commencent à se faire connaître (la tradition *swing*), à d'autres danses originaires d'Amérique latine (la

1. Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life*, Londres, William Heinemann, 1914, p. 272. Cet ouvrage, à l'époque, est le plus précis sur le tango, son histoire, ses figures. Voir les pages 127-130, 271-272, 291-300, avec 22 photos originales sur la manière de danser à l'époque en Europe et en Amérique du Nord.

2. En 1905, il est dansé dans les salons parisiens du baron de Rothschild par le danseur urugayen Enrique Saborido.

maxixe). Mais, très souvent, on ne s'intéresse à ces danses que de façon superficielle. Car, chaque année, Paris a besoin d'une danse nouvelle.

Plus généralement, sur le plan culturel, on s'intéresse à l'exotisme. Pas seulement les ethnologues, mais le Tout-Paris. Dans les spectacles, on assiste alors, en France, mais plus généralement en Europe, à un engouement pour l'exotisme : danses nègres, blues, danses orientales ou indiennes enthousiasment les foules. Comme le montrent les travaux historiques d'Anne Décoret[1], à cette époque, le goût pour l'exotisme n'implique en rien une recherche de l'authentique. Un danseur qui passe une semaine au Cambodge peut monter une revue de danses cambodgiennes. Le public accepte de bon cœur qu'une Hollandaise se fasse passer pour « Indienne » ou « Égyptienne », etc. Bien qu'elle n'étudie pas spécifiquement le tango, Anne Décoret donne les clés qui permettent de comprendre dans quel contexte socioculturel le tango va être accueilli à Paris ou, plus généralement, en Europe. Lorsque le premier film sur le tango, tourné en 1900, est présenté en Europe, il est une curiosité ethnographique qui a du sens par rapport à ce goût pour l'exotisme.

L'arrivée du tango à Paris

Le tango est arrivé à Paris en plusieurs étapes. Dès 1900, un film sur le tango a circulé en Europe. En 1905, le musicien urugayen Enrique Saborido le danse dans les salons Rothschild. En 1907, la Garde républicaine enregistre le tango de Manuel Campoa-

1. Sur l'engouement pour l'exotisme, voir Anne Décoret, mémoire de DEA, Lyon, 1994, ainsi que, du même auteur, Danses exotiques, in *Danse, éducation et société, Pour,* n° 145, 1995, p. 43-58, ainsi que Danse et music-hall, p. 21-24 et La danse noire de Joséphine Backer, p. 34-35, in *Dansons,* n° 20 : *Danse et music-hall,* septembre 1995.

mor *Sargento Cabral* et accompagne les enregistrements de Angel Villoldo et Alfredo Gobbi[1]. En 1908, le tango est dansé dans des revues musicales. Cette même année, Giraudet, professeur de danse bien établi à Paris et ayant publié une bonne vingtaine d'ouvrages de danse, reconnaît le tango. Dans un prospectus, il en parle encore comme d'une danse *exotique*. Mais, en 1909, ce même Giraudet en propose une définition : « Sorte de danse américaine tout nouvellement introduite en France. Son mouvement est à 2/4, mais elle se divise en deux parties, dont l'une est marchée et l'autre est valsée, celle-ci à peu près comme la valse actuelle, en tournant sur chaque pied et en glissant l'autre. »[2] Giraudet était à l'affût de toutes les nouveautés. En 1910, Mistinguett, vedette des cabarets, danse le tango avec le professeur Battallo, directeur de l'Académie de danse et de maintien de la Sorbonne. Le tango va passer dans les bals en 1910. Il va alors gagner chaque semaine une audience nouvelle.

C'est la subversion. Tant qu'il était présenté comme une danse exotique, une curiosité ethnographique, il n'avait pas suscité de réaction. Mais son introduction dans les bals du monde (qui ne faisait, en fait, que prolonger logiquement le cake-walk, le turkey-trott ou toutes les danses « négroïdes ») bouleverse la société. Une guerre du tango pointe. Il y a ceux qui l'acceptent spontanément. Il y a ceux qui y voient la perversion ou qui, tout simplement, appréhendent ce corps à corps qu'il impose[3].

Parmi ceux qui aident à l'institutionnalisation du tango, il y a l'écrivain argentin Ricardo Güiraldes et sa

1. Voir seconde partie.
2. *Journal de la danse et du bon ton* (p. 2413).
3. « Et si vous dansez le tango, Noli me tangere », dit Apollinaire dans son poème « Tango » dédié à Picabia.

bande d'amis argentins. Né en 1887 d'une famille cosmopolite, il avait partagé son enfance entre Saint-Cloud et Buenos Aires. Il avait passé son adolescence dans les bals de la Boca avec ses camarades *patotas*[1]. Alors que son père, maire de Buenos Aires, reçoit l'infante Isabel pour les célébrations du centenaire de l'indépendance de l'Argentine, en 1910, lui danse le tango en Europe. Il voyage également en Inde et au Japon. A nouveau, en 1911, il est à Paris. Avec une bande d'amis argentins, il diffuse le tango dans les soirées parisiennes. En 1912, il fait une démonstration dans un salon. Il fait partie de ces jeunes Argentins ayant de solides ancrages à Paris et qui jouèrent un rôle important dans la diffusion du tango à Paris[2]. Mais, réciproquement, quelques Français avaient appris le tango à Buenos Aires ou Montevideo, bien avant qu'il ne soit de mode à Paris. Ainsi, Ludovic de Portalou, marquis de Sénas. Il était si distingué qu'il fut surnommé « le roi du tango ». Avec sa nièce, Adry de Carbuccia, ils triomphèrent d'un concours de tango à Deauville en 1913. Adry de Carbuccia affirme dans ses mémoires : « Il n'y a rien d'inconvenant dans le tango lorsqu'il est bien dansé. » Mais elle reconnaît : « Le tango modifie les conventions et les scrupules : les femmes qui, quelques années plutôt, n'auraient pas osé quitter leur maison sans être accompagnées perdirent la crainte que leurs mères avaient inculquée en elles et se laissèrent étroitement enlacer par des partenaires que souvent elles ne connaissaient même pas. »[3] Cette

1. Jeunes d'origine aisée qui se sont mêlés aux fêtes des faubourgs dans lesquelles s'est inventé le tango, voir chap. VIII.

2. Ricardo Güiraldes, *Obras completas,* Buenos Aires, 1962. Voir notamment son poème « Tango », et sa nouvelle autobiographique *Raucho, momentas de ma juventud contemporanea* dans laquelle il décrit le Paris des années 1910.

3. Adry de Carbuccia, *Du tango à Lilly Marlène, 1900-1940,* Paris, France-Empire (328 p.), 1987, p. 41.

subversion qu'engendre la danse va même plus loin si l'on en croit la duchesse de Clermont-Tonnerre qui dit qu'au Magic-City, l'un des plus grands dancings de Paris, les femmes respectables dansent parfois le tango avec leur valet ou leur coiffeur[1]. Ce qui ne nous étonne pas. Déjà, les nobles anglais, en 1680, n'hésitaient pas à faire appel à leurs valets pour compléter une country-dance[2] !

En fait, ce n'est pas aussi simple. Certes, le tango bouleverse les usages, mais en même temps, pour l'intégrer, les Européens vont le mutiler de manière à l'adapter aux contraintes de l'époque. Il faut lui donner une certaine distinction, le plier au contexte culturel européen préexistant à son arrivée dans la classe sociale qui va le légitimer. Sa forme argentine, à la fois sur le plan de la musique, mais surtout de la danse, va se retrouver altérée. C'est « Robert, un célèbre professeur parisien de danse sociale qui arrangea une version du tango pour lui permettre de se conformer aux standards traditionnels, et sa propagation s'ensuivit »[3]. Ce professeur se moque totalement que le tango soit un moment authentique et nouveau de la danse. Le tango n'est perçu, par lui, que comme une image supplémentaire à rajouter à la série des danses exotiques déjà intégrées. On trouve un témoignage de cette façon de penser dans le plaidoyer que l'académicien Jean Richepin prononce, devant ses pairs, le samedi 25 octobre 1913. Dès 1880, cet

1. Elisabeth de Gramont (duchesse de Clermont-Tonnerre), *Mémoires, les marronniers en fleurs,* Paris, 1929, p. 277.

2. Comme le note J.-M. Guilcher, dans son ouvrage sur *La contre-danse.* L'enthousiasme pour la danse amène des transgressions multiples, notamment en ce qui concerne les contraintes fixées par le savoir-vivre. Voir R. Hess et A. Weiland, Danse, in *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Age à nos jours,* Paris, Le Seuil, 1995, p. 223-247.

3. Selon Troy and Margaret West Kinney, *op. cit.,* p. 272.

homme s'intéressait au musette et à la danse populaire[1]. Dans son discours, intitulé *A propos du tango*, il développe des considérations générales sur la danse en multipliant les références à la Grèce antique, puis il excuse l'origine populacière du tango, affirmant que les danses « de nos ancêtres, si jolies, si fines, si délicates, si gracieuses, ont toutes commencé aussi par être des danses populaires ». Le passage suivant est le plus important : « Qu'importe, en somme, l'origine étrangère et populaire d'une danse ? Et qu'importent, même, son caractère et sa figure ? Nous *gallicisons* tout, et la danse que nous aimons pratiquer *devient française*[2]. Et donc, il ne faut voir, dans l'engouement actuel pour le tango, que le regain de notre amour tenace pour la danse, et nous en réjouir. Car la France est, comme la Grèce antique, et seule avec elle, un pays où la danse est nécessaire à la vie. »[3]

Du point de vue du tango, ce texte est riche parce qu'il définit, avec beaucoup d'assurance, le mépris anthropologique avec lequel les Français d'alors vont chercher ailleurs l'inspiration de leurs danses. Ils francisent tout. Ils ne sont pas les seuls... On sait que cet appel à l'exotisme va prendre les formes de la mode tango. Le tango va susciter la création d'un ensemble de toilettes qui va rompre avec les modes antérieures. 1912-1913 est un moment de rupture sous le signe du tango. Tout s'allège. Un très beau livre récent donne

1. Amandine Dewaele, *Les origines du bal musette,* mémoire de maîtrise d'anthropologie, Paris VIII, 1995.

2. C'est moi qui souligne.

3. Ce texte est passionnant pour de multiples raisons. C'est le dernier à mettre en avant la place première que les Français donnent à la danse. Très peu de temps après, Bismark va parler de la France en disant : « Ce peuple de danseurs ». Aussitôt, on va retirer la danse (valse, polka, etc.) des programmes d'enseignement à l'école élémentaire. On supprime les maîtres à danser dans les régiments. La guerre de 1914 est proche...

plusieurs dizaines d'illustrations concernant cette révolution de la mode tango. Cet ouvrage étudie bien la diffusion mondiale du tango. On peut s'y reporter[1].

Écrire sans comprendre

La lecture de la littérature européenne de danse est très éclairante sur le contraste qui existe entre le tango argentin et ce qu'il devient en Europe. Ce passage parisien de la valse au tango mériterait à lui tout seul un ouvrage[2]. Contentons-nous, ici, rapidement de montrer en quoi, entre 1905 et 1911, les Français passent à côté du tango.

Ils vont ignorer plusieurs éléments constitutifs du moment tango et de son paradigme. Pour le dire rapidement, le premier niveau de falsification, c'est de ne pas comprendre que, du point de vue de la danse, le tango est caractérisé par la *suspension* et l'*improvisation*. Deuxièmement, les Français écrivent le tango, le font entrer immédiatement dans des manuels alors qu'il est évident qu'une des caractéristiques de cette danse est qu'elle n'est pas descriptible avec les concepts disponibles à l'époque (pas et figures). Ainsi, cette écriture n'est pas seulement approximative. Elle est un contresens.

1. Simon Collier, Artemis Cooper, Maria Susanna Azzi, Richard Martin, *Tango,* (photographies de Ken Haas), Londres, Thames and Hudson, 1995; trad. franç. de Jacques Bosser, Paris, Éd. de La Martinière, 1995, 208 p., 250 illustrations.

2. Le travail (collectif) est en cours, comme en témoignent les numéros de *Dansons: Le tango,* n° 2, 1991; *De la valse au tango,* n° 7, 1992; *Le tango contemporain,* n° 13, 1993. Voir, par exemple, dans le n° 7: Christian Dubar, «De la valse au tango», p. 22-28, et R. Hess, entretien avec Christian Dubar, «De la valse au tango, l'invention du couple dansant en Europe», p. 3-12. Ainsi que dans le n° 13: R. Hess, «Recherche-action sur le tango», entretien avec Corinne Brun, p. 17-19. Voir également la seconde partie de Simon Collier, Artemis Cooper, Maria Susanna Azzi, Richard Martin, *Tango, op. cit.*

Le tango français, sa diffusion mondiale

Du point de vue de la danse, l'histoire du tango européen reste à faire[1]. Il serait, en effet, intéressant de montrer précisément les logiques techniques qui président à l'invention de la codification des pas. A partir de Paris, le tango, dans sa forme la plus appauvrie, s'est diffusée dans le monde entier et dans toutes les couches sociales. Les professeurs français créèrent une danse exotique, restant assez sobre (1908-1910), excluant tout excès. Ils dégagèrent une bonne vingtaine de figures, certaines s'inspirant du style argentin, d'autres du boston. Ils supprimèrent le pivot que venaient d'inventer les Argentins. C'est ce tango qui se diffusa d'abord. Dès 1913, les manuels du monde entier diffusent cette danse. Certains lui consacrent jusqu'à 30 pages de descriptifs de figures, avec photos, etc.[2].

Comme en témoigne son *Journal ethnologique*, même B. Malinowski a dansé le tango en 1914 à l'autre bout du monde... La guerre de 1914 a ralenti sa progression. Mais il a survécu à ce conflit mondial et il fut l'objet de réformes multiples.

La codification internationale

L'idée de faire des compétitions de tango est arrivée en Argentine dès 1908[3], mais à cette époque-là, on rivalise entre couples sans qu'il soit nécessaire de produire des standards, des références communes aux

1. Des éléments intéressants se trouvent dans Simon Collier *(et al.)*, *Tango, op. cit.*, qui consacre une grande partie à l'accueil social du tango en Europe et dans le monde.

2. Notamment : Troy and Margaret West Kinney, *op. cit.* Ce livre a, en outre, l'intérêt de publier 22 photos du tango européen d'avant 1914.

3. Cf. article de *La tribune*, 4 mars 1908, cité par INMCV, *Antologia del tango rioplatense*, vol. 1, 1980, p. 33.

danseurs. C'est la manière personnelle, le « style », la capacité d'improvisation qui sont jugées par le public et non l'aptitude à entrer dans un moule, dans une forme préétablie.

Lorsque la question de la standardisation des danses se posa, en Europe, pour permettre des compétitions sportives internationales[1], on inventa le tango anglais (ou international) des années 1920-1930. Mais cette question des standards fut particulièrement mal posée en ce qui concerne le tango[2]. Alors que, pour la valse, les Français et les Anglais qui la codifièrent firent une enquête sur ce qu'elle était devenue en Autriche, aucune enquête n'a été faite en Argentine sur le tango. Au contraire, les codificateurs décidèrent de modifier le tango français sans se préoccuper de son authenticité. Ils fabriquèrent donc un nouveau tango international, à partir de critères techniques, encore plus éloigné du tango que ne l'était le tango français. Ils inventèrent des jeux de tête aux antipodes du moment tango. Un couple d'Allemands en proposa au début des années 1930 un dernier aménagement. Le tango international que l'on connaît aujourd'hui n'a plus rien à voir avec le tango du Rio de La Plata.

Cette histoire est très instructive en ce qui concerne la manière dont circulent les formes dansantes et les altérations que provoque l'écart entre les contextes d'invention et les contextes de réception d'un nouveau *moment* de danse.

1. Christian Dubar (sous le pseudonyme de Charles Bourgarel), Danse de compétition, une longue histoire entre la France et l'Angleterre, *Dansons,* n° 19: *La danse: un sport?,* 1995, p. 11-14. Dans le même numéro: « Peut-on faire de la danse un sport? » par R. Hess, entretien avec Charlotte Hess, p. 29-30. Sur ce thème, R. Hess, Penser la danse sociale, *Dansons,* n° 15: *Les danses swing,* 1994, p. 32-35.

2. Monsieur Pierre, What a ballroom tango should be, in *The Dancing times,* p. 328-334. Voir également Ch. Dubar, *La construction du couple dansant,* Paris VIII, DEA, Sciences de l'éducation, 1995, 256 p.

L'intégration du tango dans le musette français

Dans la première décade du XX^e siècle, un nouveau style de danse sociale émerge dans le peuple parisien. On ne sera pas étonné que les inventeurs du musette français (des immigrés italiens et auvergnats) y aient introduit le tango. Là encore, l'altération fut particulièrement forte, même si quelquefois, sur une base de pas extrêmement simples (et donc différents des pas argentins), les danseurs de musette sont plus proches du *look* des bals populaires argentins (style *club*) que ne le sont les danseurs de compétition[1].

Les effets techniques de la notation du tango par les Français

Le succès mondial du tango[2] suscite en Argentine même de nouveaux développements[3]. Dès 1910, des professeurs de salons argentins ne veulent pas rester en plan. Ils intègrent le tango et le notent, à l'européenne. C'est à cette notation que l'on doit l'invention de la *salida* vers 1920 et une charpente argentine du tango argentin, fixée par des Argentins, évidemment désavoués par les danseurs authentiques et qui, dès 1913, s'inquiètent du risque de disparition du « vrai tango »[4] au profit du « tango liso » (tango lisse, plat, dans lequel disparaît la suspension). Pour Viejo

1. Sur le musette, Roger Chenault, *Les amoureux du bal,* 1986, et *La danse musette, méthode exclusive d'enseignement de la danse de bal,* Roger Chenault éd., Courbevois, 1995.

2. Carlos Marin, *El tango, danza sin patria,* Buenos Aires, Noticias Graficas, 26 février 1956.

3. Le nombre de textes de tango qui évoquent Paris ou la France est considérable, comme le montre Meri Lao, *Voglia di tango,* Milano, 1986, p. 117-130.

4. Viejo Tanguero, *op. cit.,* du 22 septembre 1913.

Tanguero, le vrai tango suppose l'ondulation, avec une « structure rythmique bien marquée et intrépide... la flexion qui est un *détail* essentiel ». Elle disparaît en Europe.

Mais contre ces nostalgiques de la tradition des origines, des professeurs acceptent la logique des figures. Ils ne sont pas majoritaires en Argentine. Car, massivement, l'Argentine, au cours de périodes bouleversées et difficiles, parviendra à préserver la logique d'improvisation de la danse, la flexion et refusera son écriture durant de nombreuses décades. Une transmission orale est parvenue, constamment, à survivre. Cependant, ces interactions entre différentes influences font émerger en Argentine, dans les années 1930, trois familles, trois styles de tango nettement différenciés qui se perpétuent aujourd'hui et qui font que l'observateur européen attentif a du mal à s'y retrouver dans les lieux où l'on danse aujourd'hui dans le Rio de La Plata[1].

On peut distinguer le style *elegancia*, également appelé *compas* ou même, ces derniers temps, *salon*. C'est un style subtile et intime que l'on travaille toute sa vie. Il est basé sur une marche que l'on travaille des années durant. Il est simple, mais on peut travailler sa sortie durant dix ans. Le style *fantasia* inspire les danseurs de scène. Tout y est permis. Portés, tombés, tours se succèdent. On cherche à briller, à éblouir. Les figures sont sèches, voire violentes. Le style *canyenge*. C'est également un style riche en figures, demandant beaucoup de vivacité. C'est une danse rapide et compliquée qui s'oppose au premier style qui reste plus proche des origines afro-argentines[2].

1. Helio Torres, Du style du tango, *Dansons*, n° 13, p. 21.
2. Beaucoup de danseurs se réclamant d'un style (et c'est une des difficultés de la recherche sur ce terrain) jugent les autres comme pratiquant autre chose que le « vrai tango », ne percevant pas que le vrai tango est, en fait, l'ensemble des familles du tango dansé.

A ces trois styles hérités de l'âge d'or, il faut ajouter le style *club,* également appelé *milonguero*, parce qu'il était dansé par de vieux milongueros... Mais tous les styles ne sont-ils pas dansés par de vieux milongueros ? Ce style *club* est apparu vers 1955. Ce tango est caractérisé par le fait que les danseurs dansaient très nombreux dans des espaces très réduits. L'homme et la femme se serrent très fort, dansent très rapprochés. De plus, toutes les figures, comprimées, sont exécutées dans un rythme très marqué, assez rapide. Tous les temps sont marqués. Ce style s'est fixé en style autonome[1], et qu'il y ait de la place ou non, les danseurs *club* gardent cette intimité et ce rythme caractéristiques. En Europe, il est diffusé par l'Argentin Eduardo Arquimbau (Berlin, Paris).

Le nouvel engouement de l'Europe pour le tango

Depuis 1983-1985-1989, dates des représentations du spectacle *Tango argentino* à travers le monde, un large mouvement s'est dessiné en Europe, mais aussi au Japon et probablement dans de nombreux pays du monde, pour créer des lieux où l'on renoue avec le « vrai », ou plutôt « les vrais tangos » argentins, ceux que l'on danse à Buenos Aires et qui n'ont rien à voir avec les tangos européens, transmis dans les écoles de danse. Ce mouvement s'appuie sur un double soutien : celui de danseurs argentins émigrés, installés à Paris, Berlin, Milan, et qui assurent des cours dans plus d'une centaine de villes européennes et celui de danseurs européens qui vont se former en Argentine ou dans des stages organisés par des Argentins de pas-

1. Un peu comme pour le musette, en France, né dans des conditions analogues.

sage. A côté des cours qui transmettent la technique, s'organisent des pratiques hebdomadaires où des danseurs avancés aident des débutants à s'initier (à Paris, une dizaine de lieux chaque semaine) et des bals.

Dans ces lieux (cours, pratiques, bals), on transmet maintenant le tango, la milonga et la valse sous sa forme argentine *(vals cruzado)*. Ainsi, dans quelques centaines de lieux dans toute l'Europe[1], se diffuse un nouveau tango d'Argentine que l'on n'avait pas réussi à comprendre en 1905. On a, enfin, accepté le *corte*, cette suspension du mouvement, avec cette « voluptueuse ondulation des hanches »[2] *(quebradas)*. La grammaire du tango que diffusent les Argentins en Europe puise dans les styles *milonguero* et *elegancia*[3]. La forme dansée du tango a maintenant envahit d'autres danses. Ainsi, la valse argentine : sur une musique de valse, on fait des pas de tango. La valse n'a plus, alors, le côté répétitif qu'on lui connaît. Elle intègre la révolution culturelle qu'avait apportée le tango, à

1. Voir le numéro 13 de *Dansons*: *Le tango contemporain, rencontre de deux continents*, octobre 1993, consacré à ce mouvement, avec une liste de ces lieux. Ce numéro est important parce qu'il explore les relations entre l'Europe et l'Amérique latine (*Dansons,* 6, impasse Marestan, 31000 Toulouse; 4 numéros par an). Plus généralement, cette revue explore les relations entre les danses populaires, la danse sociale et la danse contemporaine.

2. L'expression est d'Anibal Marc Giménez, dans « Le tango », poème de 1904 cité par Leon Benaros, *Historia del tango,* vol. 2, p. 216-217.

3. Une difficulté pour le néophyte est de choisir son style de tango. En effet, il existe en Europe, parallèlement à un mouvement de normalisation s'appuyant sur les quatre styles actuels argentins, des Argentins qui inventent leur propre technique, un peu à la manière des professeurs français de 1910. C'est le cas de la danseuse argentine Alicia Cabrera (Munich), d'Osvaldo Roldan (Milan) ou de l'enseignement du tango au Centre du Marais à Paris. Le cas du danseur argentin parisien Coco Diaz est particulièrement intéressant. Ayant commencé à enseigner un tango de sa composition dans les années 1980, il s'est ensuite rallié, grâce à son épouse, au mouvement d'alignement sur les pratiques sociales argentines (cf. *Dansons*, nº 13). Souvent les élèves dont l'objectif est de danser dans les bals ont du mal à percevoir la spécificité de chaque enseignement proposé.

savoir : intégrer dans le couple lui-même les figures qui se trouvaient exclues durant tout le XIX^e siècle de la dynamique du couple tournoyant. La valse argentine fait cependant un tri dans les figures du tango. Dans la valse croisée, on délaisse toutes les figures inspirées de la marche ou qui supposent des suspensions longues. On supprime également les *barridas* (ce que les Européens ont appelé, improprement, le *sandwich*) avec ses variations possibles de *Gancho*. Par contre, la *vals cruzado* valorise énormément toutes les figures tournantes que contient le tango : demi-tours, tours à l'endroit et à l'envers, boléo[1].

Le style du Rio de La Plata, caractérisé par une grammaire commune, trouve donc une expression spécifique pour la marche rapide (milonga), pour le tango et pour la valse. La valse argentine, en plus de la richesse sémantique qu'elle reprend au tango, a un côté gai. Le couple triste du tango traditionnel des années 1930-1940 retrouve une énergie nouvelle dans cette danse de toute beauté qui permet aux bons valseurs de se distinguer.

Un exemple de pratique de tango à Paris

Septembre 1990, sur les quais de Seine, Nathalie Clouet[2], danseuse contemporaine, Michèle Rust, danseuse contemporaine et chorégraphe qui rentre d'Argentine, Bertrand Lauret et quelques amis dansent spontanément le tango, deux heures durant, sur la musique de cassettes argentines que diffuse un magnétophone portatif. C'est agréable. Il faut conti-

1. R. Hess, *Les trois temps de la valse,* Paris, Plume, 1996.
2. Depuis, Nathalie Clouet organise, chaque mois, un bal tango à Paris.

nuer. Michèle Rust dit : « Revenons la semaine prochaine. Amenons des amis. On leur apprendra. » Huit jours après, il y avait 10 personnes. Un mois après, il y avait 30 personnes. Deux mois après il y en avait 40. L'hiver arrivant, il fallut trouver une salle.

C'est ainsi qu'a commencé la pratique de la Maison verte (pratique le samedi de 17 à 20 heures, 127, rue Marcadet, dans le 18e arrondissement ; métro : Jules Joffrin ou Marcadet-Poissonnières), l'une des plus connues à Paris[1]. Beaucoup de danseurs contemporains firent partie du premier noyau. Depuis, le milieu s'est étoffé.

Qu'est-ce qu'une pratique ? — Une pratique est une rencontre de gens qui veulent danser et améliorer leur tango. Elle s'articule, à Buenos Aires, autour d'un couple de danseurs qui, plus ou moins fortement, impriment une ambiance et un style à la pratique. Cela est moins formel qu'un cours, mais garde l'idée de travail collectif que n'a pas le bal qui est plus un lieu de divertissement. Michèle Rust a appris à danser en allant dans ces pratiques à Buenos Aires et elle a beaucoup apprécié cette manière d'apprentissage interindividuel. Tous les danseurs se mélangent quel que soit leur niveau. On s'enseigne mutuellement des pas. Parfois, ici, en France, la différence entre pratique et milonga (bal) n'est pas encore claire.

Aujourd'hui, les niveaux sont variés. La stratégie des animateurs de la pratique, c'est de former un groupe qui ne soit pas une somme de couples. Ils ont envie que les gens dansent entre eux dans l'espace du

1. Un autre lieu parisien de diffusion du tango : la MJC de Saint-Cloud où un cours (où j'ai découvert la salida en janvier 1990) existait déjà au moment de la création de la pratique Marcadet.

bal. Ils ne veulent pas que les couples ne s'intéressent pas aux autres couples. Ils provoquent des échanges. C'est aussi l'esprit qui anime les bals[1]. Parallèlement aux pratiques, s'est développée une politique d'enseignement.

Enseigner ? — Jusqu'alors, il y avait des maestros qui venaient à Paris avec des prix exorbitants et qui repartaient. Federico Rodriguez Moreno, professeur d'éducation physique argentin, danseur de bal, vivant à Paris, put investir sur le temps. Il ne faut pas négliger non plus l'apport de Pablo Veron et Theresa... Les amateurs n'ont pas rechigné à travailler. Comme l'expliquent Michèle Rust et Bertrand Lauret[2] : « Pédagogiquement pour des débutants, il est important de garder une ligne de mire suffisamment longtemps afin que les gens puissent se structurer et acquérir une autonomie dans leur tango. » Aujourd'hui, Michèle Rust, Federico continuent dans cette direction[3]. D'autres danseurs (Philippe Chevallier et Jean-Pascal Gilly, par exemple, Judith Elbaz et son danseur, connus sous le nom de *Les Canadiens*) et des Argentins (Eduardo Arquimbau, ou encore Esteban et Claudia)[4] faisant régulièrement le voyage et connaissant donc bien les problèmes des Parisiens se sont joints à eux.

Pour sa part, Michèle Rust a assuré une formation

1. Un lieu de bal extrêmement célèbre à Paris : *Le Bistrot latin* (ou *Latina*), animé par Alfredo Palacios, 20, rue du Temple, 75020. Longtemps, la piste de danse y fut moquettée. Depuis septembre 1995, on dispose d'un parquet. Tous les vendredis soirs, les Argentins de Paris s'y retrouvent.

2. *Dansons*, n° 13, p. 22-23.

3. Federico assure maintenant des enseignements avec Catherine, son épouse.

4. Leur parcours est décrit dans *Danse, éducation et société, Pour*, n° 145, 1995.

technique dans le cadre de l'association Milonga, ainsi qu'à l'Université de Paris VIII à Saint-Denis. Dans cette université un cours d'anthropologie du tango fut une occasion de rencontres et de confrontations sur le plan théorique et pratique. Y participèrent des danseurs confirmés dont certains venant d'Argentine. Un vrai groupe de recherche s'est constitué sur l'anthropologie du tango dans cette université où il est toujours enseigné. Le tango est également enseigné à l'Université de Toulouse-Le Mirail où 500 couples étudiants sont inscrits aux cours, chaque année, depuis 1991. Le tango se diffuse largement en France[1] et dans toute l'Europe. Un revue allemande donne régulièrement toutes les informations concernant le tango (danse et musique) en Europe[2].

Vers une écriture argentine du tango : l'apport de Rodolpho Dinzel (1994)

Aujourd'hui, se pose, à nouveau, la question de l'écriture du tango. Des anthropologues décrivent le climat des bals, des pratiques, de l'esprit qui anime les danseurs[3]. Mais pour la description technique de la danse ? Les notations existantes de la danse[4] ne sont pas satisfaisantes pour écrire le tango. Alors, plusieurs chercheurs tentent d'élaborer une écriture spécifique du tango : Gilles Vercellino à Paris[5],

1. Les premières villes de France fortement impliquées : Marseille (Trotoirs de Marseille), Alès (Henri et Catherine), Lille, Lyon (Tango de soie), Uzès...

2. *Tango,* publié par Tango-Werkstatt, Regensburg, Tannenstr. 10, D. Undorf. Abonnement : 10 DM.

3. Alexandra Weiland, Pour une exploration anthropologique des danses sociales, p. 27-32, et Sacré, transe et... tango, p. 73-80, in *Danse, éducation et société, Pour,* n° 145, Paris, 1995.

4. Depuis Thoinot D'Arbeau (1589), 80 méthodes ont été proposées.

5. Sa technique a été présentée publiquement, pour la première fois, à l'Université d'été européenne sur la danse, à Ligoure (en août 1994).

Rodolfo Dinzel à Buenos Aires. Dans des recherches récentes déjà évoquées[1], Rodolfo Dinzel a beaucoup fait avancé la théorie du tango, même si des danseurs de bal ne se reconnaissent pas toujours dans son premier livre.

1. Rodolfo Dinzel, L'appareil expressif du tango, *Dansons,* n° 13 : *Le tango contemporain, rencontre entre deux continents,* Toulouse, octobre 1993, et *El tango, una danza,* Buenos Aires, Corregidor, 1994. A ces travaux, il faut ajouter des documents inédits que R. Dinzel a eus la gentillesse de me communiquer : « Esquema fragmentado en verticalidad » (1995), « Esquema general de progresion pedagogica, deux niveaux » (1995).

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE TANGO

Si le tango est d'abord une danse, il est ensuite une musique. Du point de vue du rythme, le tango est lié à la contredanse cubaine, à la habanera et au tango cubain. Ce dernier, en même temps que la habanera, s'est répandu à travers l'Amérique latine dans les années 1850-1860. Au Brésil, tout autant que dans le Rio de La Plata, le nom de tango fut donné à la habanera elle-même durant la dernière partie du XIX^e^ siècle. Le tango brasiliero n'était au début rien d'autre qu'une adaptation locale de la habanera cubaine. Plusieurs genres populaires, dont la maxixe, ont en commun la mesure à 2/4 avec des schémas d'accompagnement proches de ceux de la polka européenne. La milonga, à deux temps et au rythme syncopé, contribua également à la structure rythmique du tango. Jusqu'à 1915, le tango garde la mesure à deux temps (2/4), après quoi le 4/4 et le 4/8 deviennent plus fréquents. Après 1955, de nouvelles complexités rythmiques se développèrent[1].

D'un point de vue structurel, les premiers tangos comprennent trois parties, mais après 1915 le tango en

1. *New Grove Dictionary.*

deux parties prédomine. Delfino est considéré comme le premier compositeur à avoir établi la forme standard du tango : deux parties égales de 14 à 20 mesures, la seconde partie dans la dominante ou la relative mineure de la tonalité principale.

Chapitre IV

L'ORIGINE INSTRUMENTALE ET L'INVENTION D'UN STYLE MUSICAL

On a vu que le mot tango existait en Argentine pour désigner de multiples danses. En 1880, sur le plan musical, plusieurs musiques vont être les fées qui vont permettre l'invention du rythme du tango et de ses chansons. Leurs influences sont différentes, mais existent. De nombreux auteurs signalent l'interpénétration musicale entre les tangos andalous et le rythme d'habanera. Souvent des habaneras sont intitulées *tangos*. Entre 1880 et 1900, même si le mot tango s'impose, c'est le rythme de l'habanera qui supplante tout doucement celui du tango andalou. De ce premier tango, on ne garde que quelques couplets. La transformation qui s'opère alors, à partir d'un substrat local dans lequel l'influence noire n'est pas négligeable, doit beaucoup à l'influence de l'immigration italienne et à son expérience spécifique de la musique de bal. La plupart des premiers musiciens ne lisent pas la musique. Ils jouent à l'oreille. En conséquence, on n'a pas de traces écrites de la mutation historique qui s'opère[1]. On sait cependant que la musique qui s'invente tire l'essentiel de sa structure de trois

1. C'est la même chose avec la valse. Les musiciens mirent longtemps à écrire et encore plus longtemps à éditer leurs musiques, cf. R. Hess, *La valse, révolution du couple en Europe,* 1989.

influences : l'*habanera*, la *milonga* et le *candombé* noir. Selon Viejo Tanguero, les premiers musiciens étaient des Noirs : El Negro Casimiro, El Mulato Sinforoso (clarinettiste), El Pardo (bandonéon).

Les rares paroles qui nous restent de ces premiers tangos nous indiquent qu'ils étaient chantés dans des maisons closes. Mais, dès le début du XX^e siècle, chanter était devenu un métier et les artistes incluaient volontiers des tangos à leur répertoire. Villoldo composait paroles et musique des chansons qu'il interprétait. Parmi les chanteurs de l'époque, Flora (Chilienne) et Alfredo Gobbi, Dorita Miramar, Linda Thelma, Arturo Mathon et la fameuse Pepita Avellaneda (Josefina Calatti).

L'orchestre

Avant 1900, les premiers orchestres de tango ont été composés d'une guitare, d'un violon et d'une flûte. La harpe pouvait également être présente. Ventura Lynch, dans son livre de 1883, écrit qu'on « entend la milonga jouée aujourd'hui à la guitare, sur peigne à papier et par des musiciens itinérants, à la flûte, à la harpe et au violon. Elle a également été adaptée par les joueurs d'orgue de Barbarie, qui l'ont arrangée en habanera »[1]. Ces orchestres étaient donc très mobiles. Ils se déplaçaient facilement d'une maison close à une autre. Ils pouvaient ainsi jouer toute la nuit. Vers 1900, lorsque le tango commença à conquérir ses lettres de noblesse, ou plutôt quand la prostitution devint une entreprise où l'on investit davantage, le piano prit place dans l'orchestre. Des établissements de plaisir, puis des cabarets s'offrirent un piano droit ou à queue. Ce mouvement est massif, car il entre à Buenos Aires plus

1. Ventura R. Lynch, *op. cit.*, 1883.

de 18 000 pianos entre 1901 et 1907[1]. Les établissements s'attachèrent les services d'un pianiste. Les plus pauvres disposaient d'un *organito*, piano mécanique ou orgue de barbarie[2].

Les orchestres s'établissent

Depuis longtemps déjà, certains établissements de Buenos Aires se sont spécialisés dans l'accueil de musiciens que l'on vient écouter sans danser. C'est le cas d'*Hansen*. Avant 1892, on y jouait des milongas, des valses et des polkas ; ensuite, on a introduit le tango. Contrairement à ce que le cinéma nous laisse croire (plusieurs reconstitutions montrent que l'on dansait chez *Hansen*), cet établissement se spécialisa dans la musique du tango. On fit un tri dans les orchestres. En 1892, un Italien, Anselmo R. Tarana, en prit la direction. Il lui donna le style de la Belle Époque. Il fit venir un orchestre de Milan. Roberto Firpo y joua en 1907. On venait chez *Hansen* pour dîner confortablement et écouter de la bonne musique[3].

En fait, l'établissement était entouré de nombreux lieux où l'on dansait. Et dans ces établissements, les orchestres étaient aussi réputés. A l'*El Tambo o Tambito*, jouaient José Guerriero (flûte), Julian Urdapilleta (violon) et Luciano Rios (guitare) ; à l'*El Velodromo*, jouaient Enrique Saborido (violon, mais qui pouvait aussi tenir le piano), Benito Masset (flûte) et le Noir Lorenzo (guitare).

Juste avant 1900, on commence à écrire les partitions

1. INMCV, *Antologia del tango Rioplatense,* vol. 1 (*Desde sus comienzos hasta,* 1920), sous la direction de J. Navati, 1980, p. 31.

2. Ruben Pesce, Organitos y discos, *La historia del tango,* vol. 3: *La Guardia Vieja,* Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 323.

3. Leon Benaros, El tango y los lugares y casas de baile, *La historia del tango,* vol. 2: *Primera época,* Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 243-251.

de tango et à les éditer. Ces premières partitions atteignent des tirages de 20 à 30 000 exemplaires[1]. Mais il existait aussi des éditions pirates vendues trois fois moins cher. On sait que le phonographe a été inventé en 1877, et que l'on a pu amplifier la voix dès 1888. Le développement du tango est donc lié au développement de la technique d'enregistrement. Il existe de nombreux enregistrements de tangos avant 1907, mais de qualité très défectueuse. En 1907, Gobbi et Villoldo vont à Paris pour enregistrer. Ils sortent : *El paisano en el tranvia, Minegra, Carino criollo, Los afiladores, El baile de Da Baldomera, Cancion del bicho feo*, tous des thèmes de Villoldo. L'année 1907 est un tournant puisque l'on édite des copies de ces tangos à Berlin, Candem (États-Unis) et São Paulo (Brésil)...

L'introduction du bandonéon

En 1908, le bandonéon (qui était apparu la première fois en 1898 dans un orchestre de tango) s'impose[2]. C'est un événement important, car, en remplaçant la flûte dont les fioritures disparurent, et avec elle un style badin et tapageur, l'orchestre de tango trouva son identité plaintive et sentimentale[3]. « Le bandonéon geint, gémit, brame, pleure, griffe, rugit, menace, mord et prie ; il ignore le rire et ne sait pas se permettre un moment de joie. »[4]

Techniquement, Oscar R. Zucchi le définit ainsi : « Le bandonéon est un aérophone portatif, avec des

1. Ruben Pesce, El tango se escribe y se edita, *La historia del tango,* vol. 3: *La Guardia Vieja,* Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 300.
2. Hector Negro, *Bandoneon de papel,* Buenos Aires, Ed. 2×4, 1981, 73 p., ill.
3. Luis Adolfo Sierra, *Historia de la orquesta tipica, Evolucion testiminial del tango,* Buenos Aires, Ed. Pena Lillo, 1966.
4. Last Reason, cité par H. Salas, *op. cit.*, p. 73.

boutons, actionné par des soufflets, se jouant avec les deux mains simultanément, et possédant deux caisses harmoniques à l'intérieur desquelles vibre, par l'action de l'air pressé, un système de languettes métalliques. Le bandonéon chromatique produit la même note en ouvrant et en fermant les soufflets. Le bandonéon diatonique, aux possibilités plus grandes, est celui qu'ont adopté les professionnels du tango et il varie l'expression selon qu'il est joué ouvert ou fermé, produisant dissonances ou assonances. »[1]

Le bandonéon est un instrument d'origine allemande. Il doit son nom à Heinrich Band, né en 1821, en Rhénanie-Wesphalie qui va le commercialiser, même s'il ne l'a pas inventé. Son véritable concepteur est C. Zimmermann qui présenta un *concertina* fabriqué à Carlsfeld à l'exposition industrielle de Paris de 1849. H. Band modernisa cette invention qui ne fut jamais brevetée.

A partir de 1864, c'est Ernst Louis Arnold (1828-1910) qui a racheté l'entreprise de Zimmermann (mort en 1860) qui va devenir le véritable maître du bandonéon. Sa famille sera une véritable dynastie de facteurs de bandonéon. Ernst Hermann (1859-1946), son fils aîné, Paul (1866-1952) et Alfred (1878-1933), deux autres fils, poursuivront l'œuvre du père. Les deux jeunes frères mettent au point le AA, dit *Doble A*, qui s'avérera être le meilleur bandonéon de l'histoire. Astor Piazzolla a d'ailleurs dédié à son instrument une composition *Tristezas de un Doble A*.

Horst Alfred (1905-1979), fils d'Alfred, et Arno (1893-1970), fils de Paul, poursuivent l'entreprise jusqu'à la fin des années 1940. Mais l'entreprise perd pro-

1. Oscar R. Zucchi, El bandoneon en el tango, dans *El bandoneon, La historia del tango,* t. 5, Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 656. C'est dans ce long chapitre (p. 653-731) que nous puisons nos sources sur le bandonéon, ainsi que dans Pierre Monette, *Le guide du tango,* Paris, Syros, 1991.

gressivement de son importance et les ateliers ferment en 1971. Cette entreprise a eu quelques concurrents en Allemagne, en Argentine et aux États-Unis. Mais, aujourd'hui, le nombre d'artisans capables de produire ou de réparer des bandonéons est très rare. Il en existe un en France : Olivier Manory, lui-même bandonéoniste de talent.

Pierre Monette note que « le phrasé du bandonéon est en mesure de présenter un assortiment de modulations aussi vaste que celui de la voix humaine »[1]. Cet auteur ne voit que le saxophone comme instrument ayant un registre sonore comparable. Le saxophone joue d'ailleurs dans l'orchestre de jazz le rôle du bandonéon dans l'orchestre de tango.

En 1910, l'orchestre typique du tango se constitue, le style musical est fondé. Parti du trio, celui-ci se développe progressivement. A partir de 1914, Firpo donne place dans son orchestre au violon, à la flûte qui équilibre le son du piano, à la contrebasse. En 1917, le sextuor devient l'orchestre habituel. Dans les années 1940, l'orchestre montera à onze musiciens.

Les trois genres

D'un point de vue musical, trois types de tango peuvent être distingués : le tango-milonga, le tango-*romanza*[2] et le tango-*cancion*[3].

1. Pierre Monette, *op. cit.*, p. 88.
2. L. A. Sierra, *El tango Romanza,* Buenos Aires, Academia Portena del Lunfardo, 1987.
3. Eladia Blazquez, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1982; E. Cadicamo, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1977; Homero Exposito, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1978; H. Ferrer, *El libro del tango : arte popular de Buenos Aires,* Buenos Aires, Ed. Antonio Tersol, 1980, 3 t.; F. Garcia Jiménez, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1978; I. Villarino, *El tango cantado,* Montevideo, Calicanto, 1981.

Le tango-milonga est strictement instrumental et il a un caractère rythmique très marqué. L'exemple le plus classique en est le tango *Buedo* (1928) de Julio De Caro. Le tango-*romanza*, qu'il soit instrumental ou vocal, est plus lyrique et mélodique, et il comporte un texte fortement romantique. L'un des plus connus est *Flora negras* (1928) de Francisco De Caro. Le tango-*cancion*, comme son nom l'indique, est toujours vocal avec accompagnement instrumental. Il a un fort caractère sentimental. Ce type de tango correspond, dans les années 1930, à une évolution sociologique : le tango devient un genre populaire de grande cité qui n'est plus simplement associé aux bas-fonds des faubourgs. Les paroles des tangos-chansons, pourtant, expriment la vie en termes hautement pessimistes, fatalistes et souvent pathologiquement dramatiques. Quelques-uns des meilleurs exemples de tangos-chansons sont *Mi noche triste* de Samuel Catriosta (1915), *Adios Muchachos* de Julio Cesar Sanders (1928), *Milonguita* de Enrique Delfino (1920) et *Sur* d'Anibal Troïlo (1948).

Une musique en mineur

Contrairement aux valses du XIX^e^ qui étaient le plus souvent en majeur, et qui affirmaient ainsi une joie de vivre, le tango fait partie d'une inflexion vers le mineur qui lui donne ainsi son côté triste. On sait que la valse musette, à Paris, se caractérisera par la même évolution.

La place du chant

Au départ, le tango est une musique d'orchestre. Mais rapidement on le chante. Les textes sont très osés (voir chap. VII). Aussi, ce sont des hommes qui le chantent. A partir de *La Morocha*, dont les paroles sont décentes, des chanteuses ont pu trouver leur place

dans le tango, ou plutôt le tango trouver sa place dans le répertoire des chanteuses. Ainsi Lola Candales, en 1907. Pepita Avellaneda est restée la chanteuse la plus célèbre de la première histoire du tango. Les photos que l'on a d'elle la montre « un béret à la main, une jupe plissée, des chaussettes blanches et le geste innocent ; sur une autre, elle est habillée en garçon avec un foulard autour du cou, une cigarette aux lèvres et une guitare sur les genoux »[1]. Il y eut aussi Flora Rodriguez (épouse de Gobbi), puis Linda Thelma qui popularisèrent le tango à Paris (L. Thelma au Moulin-Rouge). Mais, globalement, à part quelques exceptions, le tango resta très longtemps une musique d'hommes.

1. Estela dos Santos, *Los cantantes,* 1978, *La Historia del tango,* vol. 13, p. 2225 et s.

Chapitre V

DE LA VIEILLE GARDE AU TANGO CHANTÉ

L'évolution du tango, d'un point de vue musical, est très lié au contexte dans lequel il se développe. La vieille garde correspond à un tango de faubourg, profondément lié au contexte périphérique et à la prostitution. Ensuite, le tango gagne des couches plus larges de la population. Il rentre dans les salons, les cabarets, mais aussi dans le peuple. Enfin, il conquiert une légitimité plus large encore. A chaque étape correspondent des moyens musicaux spécifiques.

La Vieille Garde (1900-1915)

Angel Gregorio Villoldo (né en 1868 à Buenos Aires, mort en 1919) est le symbole d'une génération, celle que l'on va baptiser la « vieille garde ».

Villoldo fut payador et guitariste, c'est-à-dire poète et musicien. Le payador était un poète capable d'improviser ses chansons en vers[1]. En 1898-1899, Villoldo a participé à plusieurs concours de payada et a même créé un ensemble de payada. Il a tenu tête aux plus célèbres payadors de l'époque. Il a exercé plusieurs métiers avant de vivre de la musique : convoyeur de bétail, typographe

1. Le rap que l'on connaît actuellement dans les banlieues est une forme de récitatif à rapprocher de la payada. En terre occitane, on a aussi cette tradition depuis le Moyen Age, comme l'a montré G. Lapassade, *Le rap,* Paris, 1991.

au journal *La Nacion* entre 18 et 25 ans. Il anime une chorale de carnaval pour laquelle il compose des chansons. Vers 1900, il montre ses talents dans les cafés de *La Boca*, de *Corrales*, de *San Telmo*... où il se fait reconnaître. Il jouait de l'harmonica en même temps que de la guitare. Ses chansons sont reprises par les chanteuses à la mode : Pepita Avellaneda, Linda Thelma, La Pamperito ou La Viana.

L'inspiration de Villoldo reste paysanne et ses thèmes sont gais[1]. Il développe une sorte de critique de la vie quotidienne dans la capitale. C'est *Matufias o el Arte de vivir (L'arnaque ou l'art de vivre)*, ou encore *Cuidado con los cincuenta (Attention, ça coûte cinquante)*. Dans ce tango de 1906, il se moque de la décision de la police de faire appliquer un décret de 1889 interdisant de faire des compliments aux femmes dans la rue sous peine d'amende. Auteur des paroles du best-seller de 1906, *La Morocha*, il est encore l'auteur de classiques, comme *El Choclo*, *El Portenito*, *El Esquinazo*.

Autour de Villoldo, un grand nombre de personnages ont marqué cette époque et ont formé cette vieille garde. Ruben Pesce les recense et présente pour chacun d'eux une biographie assez complète[2]. Reprenons sa liste. Il mentionne :

— Rosendo Mendizabal (pianiste afro-argentin, 1868-1913). Formé au conservatoire, il connaît le solfège. Professeur de piano, il a composé *El Entrerriano* (1897) qui resta classique ;

— Alfredo Gobbi (1877-1938) ;

1. Oscar del Priore, Villoldo, *La historia del tango*, vol. 3 : *La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 359-385. Voir aussi José Gobello, Eduardo Stilman, *Las letras des tango : de Villoldo a Borges*, Buenos Aires, Brujula, 1966, BMT.

2. Ruben Pesce, Principales protagonistas de la Guardia Vieja, *La historia del tango*, vol. 3 : *La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 387-501.

— Alfredo Antonio Bevilacqua (compositeur, 1874-1942) ;

— Manuel O. Campoamor (pianiste et compositeur de *La cara de la luna* en 1901, 1877-1941) ;

— Carlos Posadas (compositeur de *El Toto,* 1874-1918) ;

— Alberico Spatola (compositeur de *« 13 »*, 1885-1941) ;

— Juan Maglio (bandonéoniste, dit « Pacho », a composé *Un copetin*, *Sabado inglés*, *Armenonville*, *Tango argentino*..., 1880-1934). Ses enregistrements ont toujours été appréciés par les danseurs. Il fut le premier à enregistrer pour Colombia. Ses disques firent entrer le tango dans tous les foyers argentins ;

— Arturo Herman Bernstein (bandonéoniste, 1882-1935) ;

— Luis Teisseire (flûtiste et compositeur, auteur de *Entrada prohibida*, 1883-1960) ;

— Domingo Santa Cruz (bandonéoniste, compositeur de *Union civica*, 1884-1931). Son père, un Noir, jouait des habaneras sur un bandonéon avant même l'invention du tango. Victime d'un accident du travail à 16 ans, Domingo, surnommé alors le boiteux, se fait musicien. Il a composé *El Viejo*, *Mi compadre, Recuerdos*, *Hernani.* Un concert resté célèbre fut donné en 1931 par les orchestres les plus connus de l'époque pour l'aider, car il vivait alors dans la misère ;

— Samuel Castriota (guitariste, puis à partir de 1908 pianiste, compositeur de *Lita*, *Flor de Carro*..., 1885-1932),

— Ernesto Ponzio (« El Pibe Ernesto », violoniste virtuose, 1885-1934). A composé *Don Juan* qui le rendit célèbre. Il fait partie d'un trio avec Genaro Vasquez et Luis Tessaire qui jouent chez Hansen, El Tambito, Laura, Marie La Basque... Puis à la fin des années 1920, après un séjour en prison (il avait été

condamné pour homicide), il forme un orchestre avec J. C. Bazar. A encore composé *Papita pa'l loro*, *El Azulejo*, *La milonga*, *Culpas ajenas...* ;

— Genaro Esposito (1886-1944) ;

— Juan Carlos Bazar (clarinettiste, mort en 1936) ;

— José Martinez (pianiste, compositeur et chef d'orchestre, 1889-1939) ;

— Augusto P. Berto (1889-) ;

— Arturo de Bassi (1890-1950) ;

— David « Tito » Roccatagliatta (violoniste, 1891-1925).

Horacio Salas rattache à cette *vieille garde* des noms qui ne figurent pas dans le travail de Ruben Pesce :

— Vicente Greco (1888-1924), fils d'un musicien italien, bandonéoniste, auteur de *Racing Club*, *La Viruta*, *El Flete*, *Ojos negros*, *Rodrigez Pena* ;

— Eduardo Arolas (1892-1924, « Le tigre du bandonéon »). L'ont rendu célèbre : *Una noche de Garufa*, *La Marne*, *La Cachila*. A passé les trois dernières années de sa vie à Paris ;

— Francisco Canaro (Urugayen, 1888-1964) fut compositeur, mais surtout chef d'orchestre qui ne modifia jamais son style qui s'appuyait sur l'accentuation égale des quatre temps de chaque mesure.

— Agustin Bardi (1884-) violoniste puis pianiste. Il composa *Vicentito*, *Nunca tuvo novio*, *Independiente Club*, *La Guinada*.

En fait, ce qui frappe, c'est le nombre important de protagonistes qui marquent cette première étape de l'histoire musicale du tango. Aucun nom ne se dégage vraiment. On a affaire a un vrai mouvement.

La transition : Roberto Firpo

Né en 1884, Roberto Firpo est pianiste, élève d'Alfredo Bevilacqua (auteur du tango *Independencia*). Il connaît le succès en 1913 lorsqu'il devient le chef attitré

de l'Armenonville où il joue d'abord avec Tito Rocatagliatta (violon) et Eduardo Arolas (bandonéon) avant de créer son sextuor qui devient l'orchestre typique. *Alma de bohemio (Ame de Bohémien),* son tango le plus célèbre, fut écrit pour une pièce de théâtre. Il a donné au tango une touche sentimentale que l'on retrouve dans *Sentimiento criollo*, *De pura cepa*, *El Apronte*, *El Amanecer*, *El Solitaro*. Il enregistra chez *Odeon-Nacional*, grâce à la médiation de Max Glucksmann.

Douze tangos de cette première époque sont rentrés définitivement dans l'histoire de la musique: *El Entrerriano* (Mendizabal, 1897), *El Choclo* (Villoldo, 1898), *Venus* (Bevilacqua, 1902), *La Morocha* (Saborido, 1905), *La payanca* (Berto, 1906), *La catrera* (Bassi, 1908), *Rodriguez Pena* (Greco, 1911), *El zurdo* (Maglio, 1912), *De pura cepa* (Firpo, 1913), *El Apache argentino* (Aroztegui, 1914), *El chamuyo* (Canaro, 1914) et *La Cumparsita* (Mattos Rodriguez, 1916). Ce dernier morceau, dans les bals, encore aujourd'hui, est souvent le dernier, celui qui annonce la fin du rituel.

La *nuevo garda*: la rénovation, Julio De Caro et Osvaldo Fresedo

Julio De Caro, né en 1899, est le fils d'un professeur au conservatoire de Milan qui créa un conservatoire à Buenos Aires. Violoniste, il gagnait sa vie à 13 ans comme professeur de solfège et de violon. Contre le désir de son père, avec son frère Francisco, il se prit de passion pour le tango. Il jouait en cachette dans l'orchestre de Firpo. C'est là qu'il fut découvert par Eduardo Arolas qui l'engagea[1]. Il fonda un quatuor, puis fut recruté par Osvaldo Fresedo. Il travailla à Montevideo, puis rentra

1. Julio De Caro, *El tango en mis recuerdos,* Buenos Aires, Centurion, 1964.

à Buenos Aires où il fonda son groupe. Son œuvre de compositeur s'inscrit dans la suite d'E. Arolas et J. Carlos Cobian. Il n'accorde que peu d'importance à la partie chantée. Parmi ses morceaux les plus célèbres : *Boedo*, *Mala Junta*, *El Monito*, *Buen Amigo*, *Tierra querida*, *El Arranque*, *El Mareo*, *Chiclana*, *La Rayuela*, *Orgullo criollo*, *Mala Pinta*.

De Caro rénove le tango. Il a supprimé toute référence aux maisons closes. Il s'adapte aux salons chics. Il crée un rythme plus calme, un style qui sera repris par Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese et Horacio Salgan. Il est le fondateur d'un mouvement de compositeurs que l'on regroupe sous le nom de *Nouvelle garde*[1]. D'un point de vue musical, il a opéré une « véritable révolution dans la façon d'interpréter le tango »[2] que Blas Matamoro décrit ainsi : « Il utilise normalement les deux méthodes polyphoniques par excellence : la polyphonie proprement dite (le parallélisme des voix) et le contrepoint (l'alternance des voix)... La polyphonie s'obtient, dans les sextuors typiques, en fonction de l'importance et de l'indépendance données à chaque instrument, indiquées toutes deux sur la partition. »[3] Blas Matomoro explique que le tango devient ainsi une pièce générique, une composition musicale écrite. J. De Caro fait alterner la mélodie par le bandonéon ou le violon, l'autre instrument jouant alors en sourdine des variations rythmiques. La contrebasse souligne la base formelle. Le piano joue en soliste. Il assure les ouvertures, les enchaînements et même des variations. De Caro joue

1. Enrique Haba, *Esquema del tango : club de la guardia nueva,* Montevideo, Mimeografeada, 1968.
2. Luis Alberto Sierra, *Historia de la orquestra tipica,* Buenos Aires, Ed. Pena Lillo, 1966.
3. Blas Matamoro, *La ciudad del tango (tango historico y sociedad),* Buenos Aires, Galerna, 2e éd. augmentée, 1982, cité par H. Salas, *op. cit.*, trad. franç., p. 143.

de la biphonie ; il crée également une polyphonie secondaire qui conduit le violon le plus grave à jouer la mélodie tandis que le plus aigu assure le contre-chant harmonique. De même avec les bandonéons. « L'autonomie de chaque instrument est protégée non seulement par la partition mais aussi par la personnalité de chaque timbre. Les timbres dialoguent de même que les voix. Entre eux, l'espace polyphonique est rehaussé parce que l'on a l'impression d'entendre un grand volume sonore obtenu avec un minimum d'instruments. Enfin, la gamme des timbres serait, dans l'ordre : la contrebasse, les bandonéons et la main gauche du pianiste : incisifs et harmoniques ; la main droite du pianiste et les violons : mélodiques et liés. »[1]

Autre symbole de la rénovation, le bandonéoniste Osvaldo Nicolas Fresedo (1897-1984) dont la longévité fut exceptionnelle (il quitta la scène en 1981). Il commence à jouer en 1912. Rapidement, il crée des orchestres, enregistre aux États-Unis (1919) avec Enrique Delfino (piano) et Tito Rocatagliatta. Il est le compositeur de *New York*, *Vida mia*, *Pamperos*, *El Once*, *El Espiante*, *Pimienta*, *De academia*. C'est lui qui invente de nouveaux effets comme les staccatos pianissimo et les crescendo s'enchaînant en gamme constante. Il incorpore des solos de piano de huit mesures qui permettent au contre-chant des violons une expression autonome. Il intègre à l'orchestre typique la harpe et le vibraphone.

L'âge d'or (1920-1935) : le tango chanté et la diffusion du tango par le disque

Une des caractéristiques de l'âge d'or du tango, c'est la place qu'y tiennent les chanteurs : Corsini, Magaldi, Charlo... et bien sûr Carlos Gardel. Ces chanteurs émer-

1. *Ibid.*, p. 144.

gent dans un contexte technique : l'industrialisation du disque. En 1910, se crée la technique du « Quatre-vingt tours » qui fait des progrès rapides. La génération des années 1910 y entre. Celle des années 1920 s'y épanouit.

Ignacio Corsini fait partie de cette génération. Ténor, il enregistre son premier disque en 1913. Bon acteur, il chante dans de nombreux films « muets » (comme *Santos Vega*, de Carlos Paoli). Il est chanteur de charme des compagnies César Ratti et Pablo Podesta. Car, à l'époque, la tradition du théâtre était d'intégrer des chanteurs dans les pièces ou saynètes. Les troupes en avaient 15 ou 20 à leur répertoire annuel. Par exemple, I. Contursi chante un tango *Patotero sentimental* dans *Le danseur de cabaret* de Manuel Romero en 1922. En 1925, il crée sa troupe, obtient un grand succès. Corsini donne dans le style romantique. Ses mélodies sont très rythmées, marquées par le style campagnard de ses premiers succès. Il arrête de chanter en 1949 et meurt en 1967[1].

Agustin Magaldi qui puise, quant à lui, dans un répertoire exotique, aux paroles médiocres, est aujourd'hui oublié. Sa voix n'a pas laissé de trace notables. Par contre, Charlo, de son vrai nom Carlos Pérez de la Riesta, né à la Pampa en 1907, fit des études au conservatoire. Il s'installe à Buenos Aires en 1924. Il joue du piano et chante à la radio. Il enregistre son premier disque en 1925 et fera du cinéma au début du parlant[2]. En tant que compositeur, sa production est abondante. Il a travaillé pour les meilleurs poètes (Pascal Contursi, Celedonio Flores, Homero Manzi, Catulo Castillo). Mais celui qui incarne l'âge d'or du tango est Carlos Gardel.

1. Ignacio Corsini (h), Ignacio Corsini, mi padre, *Todo es Historia*, Buenos Aires, 1979.
2. Voir chap. IX, sur le cinéma.

Juan Carlos Cobian fut un pianiste important de l'âge d'or. Issu de famille aisée, il fit des études musicales solides. Ses connaissances des classiques le firent surnommer le « chopin du tango ». Il fait partie du trio Arolas en 1916. Il travaille également avec Fresedo. Il crée ensuite son propre orchestre avec Julio De Caro au violon, Pedro Maffia et Luis Petrucelli aux bandonéons. Il obtient un grand succès à Buenos Aires, puis part à New York (1924) où il fait du jazz. De retour à Buenos Aires (1928), il recrée un orchestre de tango. C'est à lui aussi que l'on doit l'abandon du rythme en 2/4 et l'introduction du 4/8. C'est à lui qu'est attribuée la création du tango romanza[1].

Carlos Gardel : entre le mythe et l'homme

Carlos Gardel est une étape importante dans l'histoire du tango. Il est un mythe. Sa naissance est entachée de mystère, sa mort d'un drame. Est-il né en Urugay ? Est-il né à Toulouse[2] ? Ce qui est sûr, c'est qu'il est mort le 24 juin 1935 dans des conditions dramatiques : brûlé dans un accident d'avion à Medellin, en Colombie. Une partie de son public refusa de croire à sa mort. Malgré le fait que son corps ait été reconnu, on voulait croire à sa survie. Défiguré, il se cachait... Il est devenu le mythe le plus fort de l'Argentine. Toutes les classes sociales se sont identifiées à lui. La quantité de livres qui sont parus sur Gardel est impressionnante. Mettre de l'ordre dans toutes ces histoires justifierait un « Que sais-je ? » spécifique ! Nous nous contenterons, dans ce chapitre, de situer son rôle, sa place dans la musique de tango.

1. Les années 1920-1930 furent marquées également par la présence de chanteuses. Cf. Estela dos Santos, *Los cantantes,* 1978, 236 p., *La Historia del tango,* vol. 13, cpa ; voir chap. IX.

2. Les études les plus récentes optent pour Toulouse. Cette ville reste très vivante dans son culte à ce chanteur.

Enfant, adolescent, *El Francesito* (le Petit Français), comme on l'appelait, accompagne sa mère, Berta Gardés, dans les loges du *Politeama*, où elle s'occupe du linge des artistes. Il est aimé des artistes. Lui est fasciné par le chant. Gardel a été marqué par cette époque où chantaient encore les *payadores*. Arturo de Navas, notamment, a marqué Gardel, mais contrairement à son modèle, lui n'improvisait pas[1]. Si l'on en croit Ruben Pesce, Gardel apprit de Azeira l'authentique vibration créole, de Betinoti l'interprétation sentimentale, de Navas l'importance d'une voix bien timbrée. Mais il faut encore noter les influences de Pedro Garay et Saul Salinas, spécialistes des duos.

Gardel commence sa carrière en 1912. En 1913, il forme un duo avec l'Urugayen José Razzano. Ce duo dure jusqu'en 1925, malgré quelques interruptions pendant lesquelles ils enregistrent séparément pour Columbia (Gardel) et Victor (Razzano). Ils chantent ensemble des chansons campagnardes. Leur carrière est rapide. Ils recrutent José Ricardo, un guitariste, en 1915 pour assurer leur accompagnement. En 1917, ils enregistrent, ensemble, pour la firme *Nacional Odeon*. En 1921, le duo fait appel à un second guitariste, Guillermo Barbieri, qui restera avec Gardel jusqu'à sa mort (il a disparu, lui aussi, dans l'accident d'avion). En 1923, le duo fait le voyage de Madrid.

Lorsque le duo se sépare, Gardel prend une autre dimension. Il abandonne la chanson créole qu'affectionne Razzano et se met à voyager. Il fait la promotion du tango. Sur les 25 morceaux qu'il enregistre en Espagne en 1925, 20 sont des tangos. En 1928, Gardel a enregistré des centaines de disques. Il voyage dans le monde entier. Il vient à Paris, réalisant le rêve de tout

1. José Gobello, *op. cit.*

Argentin. Il est accompagné de toute son équipe. Il chante trois mois au cabaret Florida. Il enregistre. Il triomphe. A partir de 1932, il construit sa carrière de chanteur international en s'appuyant sur des textes originaux de Alfredo Le Pera, conçus pour être compris par le monde entier, c'est-à-dire supprimant tout l'argot ou l'originalité du parler de Buenos Aires. Gardel sut aussi utiliser le cinéma pour diffuser la chanson[1]. Gardel a pensé à sa fonction d'ambassadeur mondial du tango. Il s'est organisé pour que ses chansons passent partout. Lorsqu'il chante *Melodia de arrabal* ou *Mi Buenos Aires querido*, il évoque l'Argentine, mais il le fait à Paris ou en Amérique du Nord. Sa volonté de devenir un chanteur mondial est tout à fait originale.

Blas Matamoro remarque qu'à cette époque, bien que la voix de Gardel perde la coloration et les aigus de sa jeunesse, en devenant plus opaque, elle gagne en densité. Elle rend compte de la maturité et de la finesse du chanteur. Sa voix est alors grave et profite des arrangements de Alberto Castellanos et Terig Tucci.

Horacio Salas, quant à lui, souligne que « beaucoup plus qu'une voix, beaucoup plus qu'un visage et naturellement beaucoup plus qu'un acteur médiocre des débuts du cinéma muet, Carlos Gardel est le mythe auquel peut s'identifier tout Argentin moyen, du petit-bourgeois au fils et petit-fils d'immigrés. Il est l'homme qui a réussi malgré ses origines obscures. Il est celui qui ignore de quelle souche il est issu et dont la naissance reste mystérieuse, comme il en va des héros légendaires »[2].

1. Voir chap. IX, sur le cinéma.
2. H. Salas, *op. cit.*, p. 151 (p. 168 de la trad. franç.). Voir aussi J. A. Bossio, et Rodolfo Braceli, La verdad total y definitiva sobre la muerte de Gardel, *Gente*, Buenos Aires, 13 décembre 1973; Hipolito J. Paz, 31 años después: el mito de Gardel, *Confirmado*, Buenos Aires, 30 juin 1966.

Chapitre VI

UNE MUSIQUE ÉVOLUTIVE, CAPABLE DE S'ENRICHIR

La mort de Carlos Gardel, le contexte politique difficile de l'Argentine de l'époque plongèrent les musiciens de tango dans l'expectative. Le genre avait-il son avenir derrière lui ? Ou pouvait-on imaginer un dépassement de tout ce qui avait déjà été accompli ? Derrière cette question, se cache un problème qui avait déjà été vécu dans l'histoire de la musique de valse, au sein même de la famille Strauss, dans les années 1840-1855. La musique doit-elle rester une musique de danse ou a-t-elle le droit de s'autonomiser en oubliant les danseurs ?

Certains jouèrent la carte du retour aux origines[1], c'est-à-dire d'un tango ne donnant pas une grande place aux paroles, mais avec un rythme bien marqué afin de faciliter la danse. Juan D'Arienzo, violoniste, par exemple, fit ce choix. Il composa un orchestre avec le pianiste Rodolfo Biaggi qui avait joué avec Magio (qui s'accrochait aux modèles de la Vieille Garde). Ils revinrent au tango en 2/4, parfaitement dansable. Ils renouèrent avec le tango gai.

Par contre, une majorité de musiciens des

1. Blas Matamoro parle de « résurrection » du tango, pour qualifier le travail de Juan D'Arienzo, mais aussi de Carlos Di Sarli, qui réhabilite Fresedo, voir Blas Matamoro, *La ciudad del tango, tango historico y sociedad,* Ed. Galerna, 1969, p. 172-176.

années 1940 firent d'autres choix. Certains, restant préoccupés par la danse, firent cependant évoluer leur musique. D'autres abandonnèrent totalement le tempo du tango de danse pour élaborer un nouveau rythme, jouant sur la vitesse d'interprétation en faisant appel à des virtuoses issus des conservatoires, jouant sur la complexité des arrangements mettant en valeur chaque instrument.

Anibal Troilo, le conciliateur

L'œuvre d'Anibal Troilo (1914-1975) marque une transition importante du tango, car bien que ce bandonéoniste, chef d'orchestre et compositeur, soit très préoccupé de faire évoluer la musique, il veille à produire une musique que l'on puisse danser. Lui ne rejette pas le chant comme le fait Juan D'Arienzo. Il a su s'entourer des meilleurs musiciens et des meilleurs chanteurs. Il a su se composer un répertoire exceptionnel. Cela lui permit de devenir le représentant du tango, une sorte de mythe durant près de quarante ans[1].

Troilo commença très tôt le bandonéon. Il se produisit, pour la première fois, à 11 ans, en 1925, dans un orchestre qui accompagnait la projection de films muets. Sa carrière de musicien est rapide. Il joue à 13 ans dans l'orchestre d'Alfredo Gobbi, puis joua avec Juan Maglio Pacho avant d'entrer dans le sextuor historique de Vardaro (violon) - Pugliese (piano). En 1932, il jouait dans l'orchestre symphonique de Julio De Caro, et forma son propre ensemble après avoir joué avec les plus grands musiciens de son

1. Anibal Troilo, *Historia del tango,* Buenos Aires, Corregidor, vol. 16 (avec des textes de E. E. Eichelbaum, H. Lopez, C. Castillo, J. Castro Volpe, J. Centeya, R. Yrurtia, J. Melazza Mutoni, H. de Dios, H. Negro).

époque : Angel D'Agostino, Juan D'Arienzo, Alfredo Attadia, Ciriaco Ortiz (bandonéon), le trio Irusta-Fugazot-Demare et Juan Carlos Cobian.

C'est à 23 ans que Troilo crée son orchestre pour remplacer l'ensemble d'Ortiz au dancing Marabu. Cet orchestre est composé de trois bandonéons : Juan Toto Rodriguez, Roberto Yanitelli et lui-même ; trois violons : Reynaldo Nichele, José Stilman et Pedro Sapochnik ; un piano : Orlando Goni ; une contrebasse : Juan Fassio, et un chanteur : Francisco Fiorentino. Après un an, l'ensemble est quelque peu modifié. Eduardo Marino remplace Yanitelli et un nouveau violon prend place (Hugo Baralis). C'est avec cet orchestre qu'Anibal Troilo enregistre son premier disque (1937). Cet ensemble durera dix-huit ans.

Après une pose d'un an (1955), Troilo commence une seconde période. En 1956, il engage Roberto Goyeneche puis Angel Cardenas comme chanteurs. Il ne cessera alors d'enregistrer et de jouer.

Anibal Troilo a enregistré ses compositions, mais aussi celles de Mariano Mores, Armando Pontier, Anselmo Aieta, Julian Plaza ou Astor Piazzolla[1]. Il choisit les meilleurs paroliers : Homero Manzi, José Maria Contursi, Enrique Cadicamo, Homero Exposito, Francisco Garcia Jimenez, Pascal Contursi, Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo... Si Troilo s'intéresse tant à la qualité des textes, c'est parce qu'il donne une grande place au chanteur. Francisco Fiorentino, Alberto Marino, Floreal Ruiz, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Jorge Casal, Angel Cardenas, Aldo Calderon, Roberto Rufino et Tito Reyes chantèrent avec cet orchestre ainsi que Elba Beron et Nelly Vazquez.

1. S. Nicolas Lefcovich, *Estudio de la discographia de Anibal Troilo*, Buenos Aires, 1982.

Blas Matamoro dégage trois moments de l'œuvre de Troilo[1] : le troilisme mélodique, le troilisme scolastique et le troilisme esthétique. Dans la phase du troilisme mélodique, Troilo reste le disciple de De Caro. Il dirige un assez grand orchestre au rythme particulier : les arrangements indiquent des contrepoints pour les solos du premier bandonéon avec des variations sur la première mélodie. Dans la période scolastique, il évolue vers une variante plus fonctionnelle qui donne à ce style inspiré de De Caro une nuance étrangère à la forme traditionnelle. Mais, dans cette seconde phase, l'essentiel reste la danse. Dans la phase esthétique, Troilo se démarque de De Caro. Alors que De Caro répartit bien les rôles mélodiques et rythmiques à des instruments déterminés, Troilo intervertit les fonctions des différents instruments en cours de morceau. La hiérarchie aristocratique de l'orchestre de De Caro s'enracinant dans la tradition du cabaret est remplacée par une égalité de statut des différents instruments, s'enracinant dans la tradition « dancing ».

Troilo sut choisir ses musiciens, et plus généralement ses collaborateurs. Il leur donna une formation qui leur permit ensuite de créer leurs propres groupes. Ainsi Astor Piazzolla, José Basso, Carlos Figari, Osvaldo Manzi, Hugo Baralis... Mais il sut aussi inventer en fonction des ressources de son ensemble. Par exemple, la personnalité du chanteur Fiorentino amena Troilo à le faire chanter durant tout le morceau, ce qui ne se faisait pas avant lui. Leurs enregistrements de *Pa'que bailen los muchachos*, de *El Bulin de la calle Ayacucho*, de *No le digas que la quiero*, de *Tinta roja*, de *A bailar*, de *Malena*... sont encore très écoutés.

1. Blas Matamoro, *La ciudad del tango, tango historico y sociedad,* Ed. Galerna, 1969, p. 183-185.

De même, ensuite, avec le chanteur Alberto Marino, Troilo joua un grand rôle dans sa formation. Après avoir enregistré de nombreux disques ensemble, Alberto Marino partit créer son propre ensemble en 1946.

Troilo composa la musique de *Barrio de tango*, *Che bandoneon*, *Discépolin*, *Romance de barrio*, *Sur*... Il composa des pièces instrumentales. Pourquoi la personnalité de Troilo est-elle devenue un mythe ? Pour permettre de dépasser les contradictions de son époque, il était parvenu à produire une œuvre enracinée profondément dans la tradition musicale, tout en la faisant évoluer, composée de pièces qu'on puisse danser. De plus, il sut s'entourer de jeunes musiciens de talent qu'il sut former et influencer, s'appuyer sur de grands paroliers et, pour couronner le tout, avoir une maîtrise exceptionnelle de son instrument. Il resta jusqu'au bout le grand virtuose du bandonéon.

Osvaldo Pugliese

Osvaldo Pugliese (né en 1905) fait partie des grands de la musique du tango[1]. Son père était flûtiste ; lui-même joue du violon à 9 ans. Mais il s'oriente, au conservatoire, vers le piano. Il fit ses débuts à 15 ans. Dès 1924, son premier tango s'impose. *Recuerdo* reste, en effet, aujourd'hui encore, un classique. On y trouve déjà le style de Pugliese. Ce tango offre un déroulement imprévu de la ligne mélodique, une conception moderne des structures harmoniques, de la couleur des sons, des changements de tons, des arpèges, de la

1. Osvaldo Pugliese, *Historia del tango,* vol. 14, Buenos Aires, Corregidor (avec des textes de L. A. Sierra, N. Rouchetto, J. Barcia, J. Gobello, A. Yunque, F. Bagala, E. Lagos, L. Barletta), 1979, 164 p., cpa.

variation[1]. Entre 1924 et 1939, il joue avec plusieurs ensembles, tente plusieurs fois de créer son propre orchestre, mais il n'y parvient vraiment qu'en 1939.

Comme il l'explique lui-même à Luis Adolfo Sierra[2], il vient de l'école de Julio et Francisco De Caro, ainsi que de celle de Pedro Maffia (avec qui il a joué de 1926 à 1929) et de Pedro Laurenz. Comme eux, il adapte et incorpore les formes musicales qui correspondent au tango. Son style et son esthétique s'inspirent de Francisco De Caro. Il enracine sa recherche dans ce terreau.

On peut remarquer que ses tangos sont bien appropriés à la danse. Il sera soutenu par un public populaire, amateur de danse (lui-même est engagé politiquement au Parti communiste). Le rythme est aussi bien marqué que chez D'Arienzo. Eduardo Lagos montre que son style se perçoit particulièrement dans son tango *Yumba* de 1946[3], dans lequel on entend bien l'onomatopée « Yum-ba, yum-ba », caractéristique de son rythme. Il dit même que Pugliese est *La Yumba*. Ce tango est conçu à partir de la répétition variée et presque obsessionnelle d'un dessin rythmique à deux temps qui contraste subtilement avec l'insertion de passages mélodiques[4]. Horacio Ferrer explique que ce tango a ouvert des perspectives à de nombreux compositeurs comme l'Astor Piazzolla de *Fracanapa*, ou le Tarantino de *Del bajo fondo*, ou encore l'Horacio Salgan de *A fuego lento*.

Contrairement à Troilo, Pugliese n'a pas accordé

1. J. Barcia, Recuerdo, *op. cit.*, p. 2549.
2. L. A. Sierra, *Historia de la orquesta tipica,* Pena Lillo, 1966, et du même auteur, Osvaldo Pugliese, estilo y estetica del tango, in *Historia del tango,* vol. 14, p. 2457-2489.
3. Eduardo Lagos, La Yumba, *op. cit.*, p. 2571-2574.
4. H. Ferrer, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires,* Buenos Aires, Ed. Antonio Tersol, 1980.

beaucoup d'importance aux textes de ses tangos. Il ne demandait à ses chanteurs que d'apporter une touche expressive supplémentaire qui renforçait l'orchestre. Roberto Chanel, Alberto Moran, Jorge Vidal, Juan Carlos Cobos, Carlos Olmedo, Jorge Maciel, Miguel Montero, Carlos Guido, Alfredo Belusi, Abel Cordoba et Ricardo Medina ont chanté pour son orchestre[1].

Pugliese a d'abord été un musicien qui a tout fait pour amener le tango à de nouvelles possibilités expressives. Son œuvre répond à un besoin d'évolution progressive qui ne nie pas la continuité esthétique du genre. Il veut innover tout en restant dans la tradition. Après lui, beaucoup tenteront cette voie difficile. Parmi ses compositions les plus marquantes : *La Beca* (1934), *Adios Bardi* (1941), *Negracha*, *Maladraca*, *Corazoneando*, *Don Atilio*.

Horacio Salgan

Salgan commença avec Elvino Vardano, puis Roberto Firpo. En 1944, il créa un premier orchestre. Ses compositions se caractérisèrent par des arrangements révolutionnaires. Il est marqué par la tradition du jazz. Comme le montre H. Ferrer et Blas Matamoro, son utilisation du piano doit beaucoup à cette influence. Il fit entrer la guitare électrique dans son orchestre qui s'apparenta de plus en plus à l'orchestre de jazz. En 1960, il créa le Quinteto Real qui enregistra des disques historiques. Parmi ses compositions : *A fuego lento* (1953), *Grillito*, *Don Augustin Bardi*, *Tango del eco*.

1. Roberto Cassinelli, Los cantores de Pugliese, *op. cit.*, p. 2579-2620.

Edmundo Rivero

Guitariste, chanteur, Edmundo Rivero a fait de solides études au conservatoire. Il maîtrisait parfaitement le *lunfardo* de Buenos Aires et s'inscrit dans la tradition *payador*. Il fut membre de l'Académie portègre de *lunfardo*. Il joua dans l'orchestre de Julio De Caro en 1937, puis dans l'orchestre de Troilo. En tant que chanteur, il avait une voix rauque et basse qui contrastait fortement avec celle d'un Gardel, par exemple. Il travailla avec Salgan avec qui il enregistra des disques cultes. Il réenregistra des classiques en leur donnant des dimensions nouvelles. H. Salas explique qu'il trouva un style bien à lui, même lorsqu'il reprenait des tangos de Gardel : « Rivero chante sans avoir besoin de copier ses nuances et sans imiter Gardel, comme si le tango était né avec lui, comme si chaque interprétation s'inventait au milieu de la nuit, dans la fumée, dans le silence mystique avec lequel on l'écoute. »[1]

Julio Sosa

Julio Sosa (1926-1964) fut un chanteur qui, après 1955, fut le porte-drapeau du péronisme proscrit. Son idéologie s'exprimait par des gestes, des clins d'œil, des complicités silencieuses. Il fut le symbole d'un tango populaire, chantant des textes où l'on retrouvait des personnages marqués par la vie.

Roberto Goyeneche

Né en 1926 Roberto Goyeneche est un chanteur autodidacte qui chanta pour Salgan, Troilo avant de se pro-

1. H. Salas, *Le tango*, p. 326.

duire seul à partir de 1964. Il devient célèbre en 1968. Il enregistre énormément. En 1965, Piazzolla voyait en lui un chanteur « unique et irremplaçable ». Il a créé un style personnel, une façon de chanter qui donne l'impression de réinventer le tango à chaque mot.

Le tango contemporain et le vertige de la « grande » musique : la révolution de Piazzolla, etc.

Piazzolla (1921-1994) opère dans la musique de tango une révolution qui était préparée de longue date. Il pousse plus loin que les autres l'autonomisation de la musique qu'il détache volontairement de la danse. A la manière du Johan Strauss II qui laissa tomber les salles de bal viennoises pour composer une musique de valse qui ne soit plus dépendante des valseurs, Piazzolla refuse que le tango soit dépendant de la danse. Il dira qu'il n'aime pas les danseurs. En fait, handicapé d'un pied, il ne pouvait pas danser. Il ne travaille que pour les musiciens[1]. Il a élevé le tango au niveau de la « grande musique ».

Piazzolla est révolutionnaire parce qu'il a le projet clairement exprimé de changer la tradition de la musique de Buenos Aires. Dans les années 1960, il secoue l'establishment du tango. Les traditionalistes ne supportent pas ses inventions. Il compose beaucoup, cherche toujours le nouveau.

1. Jorge Madrazo, Qué hay de nuevo, Astor Piazzolla?, *Siete Dias,* Buenos Aires, 27 mars 1972; Astor Piazzolla, Para divertirme otra vez, *Confirmado*, Buenos Aires, 12 octobre 1971; Blas Matamoro, Tango: Piazzolla, la vanguardia y después, in *Crisis*, Buenos Aires, novembre 1973, p. 21-23; Oscar del Priore, El tango de Villoldo a Piazzolla, *Crisis*, Buenos Aires, 1975, 80 p., ill., BMT. Et surtout Alberto Speratti, *Con Piazzolla,* Buenos Aires, Galerna, 1969, qui est un livre d'entretiens avec le maître, et encore Diana Piazzolla, *Astor,* Buenos Aires, Emecé, 1987.

Né en Argentine, Piazzolla part à 4 ans, avec son père, à New York. A 9 ans, il apprend le bandonéon, bien qu'il soit surtout passionné de jazz. Il domine le bandonéon à 13 ans. Il apprend le solfège. De retour en Argentine, il joue dans plusieurs orchestres dont celui d'Anibal Troilo, pour lequel il écrit des arrangements. Il fait de l'orchestration pour différents chefs. Il écrit *Symphonie de Buenos Aires* qu'il présente au concours de Fabian Sevitzsky à la Radio del Estado. Ce morceau intègre le bandonéon dans un orchestre classique. Il gagne le concours. Il compose alors deux tangos *Triunfal* (1953), puis *Lo que vendra* (1954).

En 1954, il vient à Paris où il travaille la composition avec Nadia Boulanger, élève de Ravel, qui l'encourage à composer des tangos. Il enregistre à Paris, *Preparense*, *Picasso*, *Imperial*, *Marron y azul, Sens unique*.

En rentrant à Buenos Aires, il forme l'Octuor de Buenos Aires qui fait sa place à la guitare électrique et à la basse (instrument nouveau). Dans cet orchestre, Piazzolla recrute des musiciens de talent dont il met en relief la technique grâce à des compositions où le rythme et le style du contrepoint sont transformés. Il va aux États-Unis en 1960 faire du jazz-tango. Dans les années 1960, il travaille avec Horacio Ferrer, fondateur de la revue *Tangueando*, érudit de musique, auteur d'ouvrages importants sur le tango (déjà cités). En 1961, H. Ferrer compose *El tango del alba* sur une musique de Piazzolla. En 1968, tous les deux produisent un petit opéra (cantate de deux actes) : *Maria de Buenos Aires*.

En 1969, Piazzolla compose, toujours avec des paroles de Horacio Ferrer, *Balada para un loco*. Cette « ballade pour un fou » eut un immense succès. Ils donnèrent encore ensemble la même année : *Balada*

para mi muerte, Balada para El, Chiquilin de Bachin. En 1971, Piazzolla joue à Paris, puis refonde son ancien octuor. Composant des pièces longues, il s'éloigne alors du tango. En 1974, il donne un concert avec le saxophoniste Gerry Mulligan qui est l'occasion d'une improvisation historique. Il donne en 1987 un concert avec le vibraphoniste Gary Burton. Il a collaboré avec des vedettes de la chanson (par exemple : Georges Moustaki, en 1977 à l'Olympia). Il compose des musiques de film.

Durant les trente années de dictature, il ne prend pas partie politiquement, ce qui le fera percevoir comme un collaborateur par un certain nombre d'Argentins émigrés. Jusqu'en 1990, date à laquelle il subit une thrombose, Piazzolla va produire une œuvre qui se sépare du tango pour faire entrer la musique du Rio de La Plata dans la tradition classique et dans le jazz. Son œuvre appartient, cependant, en grande partie, au tango, même s'il a contribué à dissocier la musique et la danse. Son rôle est important, car il va redonner de l'intérêt au tango comme genre et, paradoxalement, le grand regain du tango dansé des années 1980 doit énormément à son intervention permanente sur les scènes internationales.

Piazzolla a fait école. Parmi les nombreux compositeurs qui s'inscrivent dans sa filiation, Eduardo Rovira produisit une œuvre originale. Il composa 150 tangos, même s'il fut surtout un compositeur de musique de chambre. Il est mort en 1980. Rodolfo Mederos, quant à lui, s'inspire autant du rock et du jazz que des compositions de Piazzolla.

Musiques actuelles et recherches

Le tango a souffert des juntes militaires qui se sont succédé, durant trente ans, après la chute de Peron,

en 1955. Les dirigeants militaires interdiront même la diffusion de certains tangos classiques. On interdit la possession des enregistrements du Cuarteto Cedron. En 1955, on comptait 600 orchestres. En 1976, ils ne sont plus que 10. En fait, les musiciens sont contraints à l'exil. Ainsi, les exilés renouent-ils avec le tango des origines, celui de l'immigration. Le tango redevient la forme d'attachement à la seconde patrie perdue. Pratiquement interdit en Argentine, il se ressource en exil.

Dans les années 1960, on invente le tango de concert. C'est le fait du courant *nuevo tango* qu'a inventé Piazzolla. Parmi les groupes qui marquent la période récente, il faut cité le *Cuarteto Cedron*, installé dans la région parisienne, le *Sexteto Tango*, créé en 1968, qui s'inscrit dans la tradition de Pugliese, le *Sexteto Mayor* dont les compositions sont brillantes, ainsi que l'apport du pianiste Atilio Stampone.

Mosalini

En France, au Conservatoire de Gennevilliers précisément, Juan José Mosalini assure un enseignement de bandonéon de grande qualité. Compositeur très sensible à l'improvisation, Juan José Mosalini a beaucoup enregistré. Il s'est associé en 1983 à deux musiciens de jazz, Gustavo Beytelmann et Patrice Caratini (tous trois ont travaillé avec Piazzolla dans les années 1970). Ce trio réalise plusieurs albums *La Bordonna, Imagenes et Violento*. Depuis, Mosalini a constitué un orchestre de tango qui donne des concerts dans toute l'Europe, voire même des spectacles. Ainsi, en février 1995, à Gennevilliers, son concert de tango a rencontré un grand succès. Son orchestre de 30 musiciens a créé, à cette occasion, une œuvre d'Astor Piazzolla. Le concert était agrémenté de démonstrations de

tango et il fut suivi d'un bal auquel participèrent plus de 1 000 personnes. A côté de Gato Barbieri, de Joachim Kühn, J. J. Mosalini s'inscrit, pour une partie de son œuvre, dans le tango-jazz qui correspond à tout un courant musical américain depuis 1981 (Carla Bley)[1].

1. Pierre Monette développe la présentation de ce courant, *op. cit.*, p. 222 et s.

TROISIÈME PARTIE

LA CULTURE TANGO

Le tango est une danse, une musique. Mais il est aussi un climat, une ambiance dans laquelle le langage tient une place toute particulière. Le tango est un mode d'expression des sentiments. C'est une poésie, une littérature. Les auteurs de textes de tango, ceux qui les commentent (théoriciens de la littérature ou des sciences humaines) participent au développement du tango au même titre que les danseurs et les musiciens. Il y a interaction entre tous ces acteurs. Le tango a trouvé une place au théâtre, au cinéma, voire dans la danse contemporaine. Il est un moment de la culture du XX^{e} siècle. C'est cet aspect culturel du tango que nous allons maintenant développer.

Chapitre VII

LA LANGUE, LA LITTÉRATURE ET LA POÉSIE DU TANGO

Une composante de la culture tango est liée à la langue, à la littérature et à la poésie. Les recherches littéraires sur le tango, qu'elles prennent la forme de recueil de textes, d'analyses, de commentaires, de synthèses thématiques ou par auteurs sont très nombreuses. Notre projet, dans ce chapitre, est de passer en revue les temps forts de la constitution du style tango dans sa forme littéraire et poétique.

Influence du payador-conteur, chanteur, musicien de la pampa argentine dans l'émergence du tango.

La première influence est celle des payadors. Nous avons déjà évoqué, en parlant de la musique de Villoldo, de son inscription dans cette tradition des payadors, ces improvisateurs, capables de produire une poésie du quotidien, en vers. Cette tradition culturelle argentine est une des origines du tango comme mode d'expression populaire[1].

Une poésie érotique, ou plutôt une littérature de bordels

Les premières paroles de milonga ou de tango que nous connaissons, et qui datent des dernières années

1. Amalia Sanchez Sivori, *Diccionario de payadores,* Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

du XIX^e siècle, portent souvent les traces des lieux où elles étaient chantées : les maisons closes. Organes génitaux, physique des prostituées d'un bordel précis, acte sexuel sont évoqués explicitement en termes piquants ou pornographiques. De nombreux tangos évoquent le contexte où se développe le tango : *La clavada (La bagatelle), La Franela (Le flirt), Sacame el molde (Ote mon moule), Con que trompieza que no dentra (Qu'est-ce qu'il y a que ça ne rentre pas), Cachucha palata (Chatte pelée), Concha sucia (Sale chatte),* et surtout il y avait *Bartolo tenia una flauta (Bartolo avait une flûte),* qui devint une comptine à la stupéfaction de certains parents pour qui l'origine masturbatoire du couplet n'échappait point[1]...

Après 1900, sur les musiques qui se créent, des auteurs créent des paroles. Ainsi, Pascual Contursi, à Montevideo. Mais d'autres écrivent des textes pour les chanteurs en vogue (Luis Roldan, Antonio Martinez Viergol). Luis Soler Canas a centré ses recherches sur les paroles des premiers tangos[2].

Le « lunfardo », argot de Buenos Aires

L'histoire du tango est intimement liée à celle du *lunfardo*. Il s'agit d'une langue utilisée à partir de 1860 par les voleurs qui souhaitaient communiquer entre eux sans être compris de la police. Vers 1880, des journalistes commencèrent à parler du lunfardo, notamment Benigno B. Lugones. Selon Luis Soler, le lunfardo est un mélange de dialectes

1. H. Salas, *op. cit.*, p. 56. La traduction de ce livre a le mérite de constituer une antologie de tangos qui donnent à la fois les textes originaux et une version française.

2. Luis Soler Canas, *Cuentos y dialogos lunfardos 1885-1964,* Buenos Aires, Theoria, 1965; *Origenes de la literatura lunfarda,* Siglo XX, Buenos Aires, 1965; *Antologia del lunfardo,* Buenos Aires, Crisis, 1976.

italiens vernaculaires parlé par les voyous qui l'ont agrémenté d'expressions pittoresques. Le lunfardo s'immisça dans le langage des habitants des quartiers populaires. Langage des hommes, il s'imposa progressivement comme le signe de reconnaissance des Argentins. La présence des immigrés facilita le développement de cette langue vernaculaire et l'intervention des pouvoirs publics pour freiner sa progression fut sans effet. Le lunfardo s'exprima, sur la scène, dans des saynètes très prisées des Argentins. Il s'exprima naturellement dans le tango. Le poète Felipe Fernandez contribua, en publiant ses « poèmes de la cloche » en 1915, à renforcer son usage[1]. Celui-ci s'imposa avec l'ouvrage important de Carlos de La Pua, *La Crencha engrassada*[2].

Mais, déjà au tournant du siècle, le lunfardo était utilisé dans le tango. Par Villoldo, par exemple. Ensuite, lorsque le tango gagna les cabarets puis ensuite jusqu'à aujourd'hui, les auteurs plus classiques gardèrent cette coutume d'introduire des mots de lunfardo dans leurs tangos. Ainsi Pascal Contursi, Celedonio Flores, Enrique Cadicamo, Enrique Santos Discépolo, Catulo Castillo, Eladia Blazquez et Horacio Ferrer... La réflexion sur ce langage fait partie d'une littérature spécifique.

Le sentimentalisme de Pascal Contursi

En 1917, sur la scène de l'Empire, Carlos Gardel interprète *Mi noche triste* de Pascal Contursi (1888-1932). Cette date marque une rupture dans l'histoire de la littérature du tango. Jusqu'alors, la poésie fau-

1. Felipe Fernandez, *Versos rantifusos,* rééd., Buenos Aires, Freeland, 1964.
2. Carlos de La Pua, *La Crencha engrassada,* rééd., Buenos Aires, Ed. Portena, 1954.

bourienne l'emportait. Avec Contursi, les paroles de tango s'articulent autour d'une idée. Elles deviennent la chronique de l'abandon, de l'amour non partagé, de la vie urbaine, « comédie humaine de la vie de Buenos Aires » (Borges) que la poésie précédente n'avait pas exprimée.

P. Contursi, avant *Mi noche triste,* avait composé les paroles de plusieurs tangos *(El flete, La biblioteca, Don Esteban, Vea... vea, Champagne tango).* Mais c'est ce tango qui fut enregistré dès 1917, qui fut intégré dans une pièce de théâtre *(Los Dientes del perro)* jouée 400 fois en quelques mois, qui le rendit célèbre et, surtout, qui changea le style du tango. A partir de là, le tango raconte une histoire sentimentale. Le texte devient aussi important que la musique. Contursi, lui-même, prolongea son succès par d'autres textes ayant la même facture, le même style[1]. Comme dans *Mi noche triste,* il s'agit toujours de l'histoire d'un abandon. Un homme se plaint d'avoir été abandonné. Il exprime sa douleur. Dans *De vuelta al bulin,* Contursi raconte le choc causé par le départ brusque de la femme aimée et de la lecture de la lettre d'abandon... C'est la même chose dans *Yvette,* ou dans *Le he visto con otro (Je l'ai vu avec un autre), Pobre corazon mio (Mon pauvre cœur).* De même les paroles de *La Cumparsita* qui portent en sous-titre *Si supieras (Si tu savais).* Dans le même registre, toute une série de tangos de Contursi décrivent la situation de la femme abandonnée *(Ventanita de arrabal, El motivo, Caferata).*

Mi noche triste est la fondation d'un nouveau style de tango, le *tango-chanson.* Contursi a transformé le tango, jusqu'alors essentiellement une danse, en sup-

1. Pascual et José Maria Contursi, *Cancionero,* Buenos Aires, Ed. Torres Agüero, 1977.

port d'une création littéraire[1]. Auteur d'une quinzaine de pièces de théâtre qui connurent un grand succès, qui lui apportèrent la richesse et lui permirent de vivre à Paris où il composa *Bandoneon arrabalero*, Contursi est l'inventeur d'une chronique de la vie urbaine : ses paroles de tango font entendre la voix de ceux qui ne s'exprimaient pas. Chagrins, frustrations, angoisses s'expriment dans ces tangos. Ainsi, le tango devient le lieu d'une littérature sentimentaliste. Il perd définitivement son côté gai pour raconter les émotions, les sentiments, l'affectivité populaire[2]. Enrique Discépolo accentuera encore ce côté dramatique. C'est lui qui trouvera la formule « le tango, une pensée triste qui se danse ».

L'apport de Le Pera

Né à São Paulo, Alfredo Le Pera fut étudiant en médecine puis journaliste à l'*Ultima hora* et à *El Mundo*. Il écrivit des sketches et, lors d'un voyage à Paris où il sous-titre des films pour la Paramount, il est mis en contact avec Carlos Gardel. La Paramount lui demande de rédiger des textes de tango qui s'articulent bien sur la musique du chanteur. Il va répondre à la demande et va rédiger des textes dans un espagnol dépouillé de toute expression locale. Il s'agit de faire des tangos qui embrassent les problèmes éternels de l'homme et plus seulement des anecdotes de quartier. La Pera, dira plus tard Anibal Troilo, a eu le mérite de transmettre l'identité argentine à ceux qui ne la connaissaient pas. Pour lui, La Pera n'est pas loin de Discepolin et de Manzi. C'est La Pera qui compose les

1. José Gobello, *Discurso por Contursi,* Buenos Aires, Academia Portena del Lunfardo, 1989.
2. G. J. Astarita, *Pascual Contursi, su vida y obra,* Buenos Aires, La Campana, 1981, 196 p.

paroles de *Volver*, où se trouve traité le thème du retour au pays : « J'ai peur de retrouver mon passé qui revient se mesurer à ma vie. » Le Pera raconte des histoires dramatiques fermées sur elles-mêmes. Il évoque la question de la perte des racines, de la volonté de les retrouver, bref du lieu d'où l'on vient, le désir de rentrer chez soi, la nostalgie de son pays natal, le désir de voyager, mais de revenir au pays *(Volvio una noche, Anclao en Paris, Golondrinas)*[1].

Celedonio Flores

Né en 1896, il choisit d'écrire en lunfardo, « pour mieux exprimer ce qu'il ressent »[2]. Ses textes décrivent l'opposition entre la vie de la haute bourgeoisie et la morale des humbles. Influencé par Felipe Fernandez, il écrit des tangos qui remportent un certain succès. Gardel s'intéressa à *Por la pinta* qui avait remporté le prix du journal *Ultima hora* en 1920. José Ricardo le mit en musique et fut enregistré par Gardel, ainsi que *Margot*, histoire d'une fille qui francise son nom pour faire oublier son origine. C'est un succès. Il poursuit sa carrière avec *Mano a mano*, *Audacia*. Il enrichit ses thèmes. Il est devenu maître dans la description de personnages, dans la peinture de mœurs. Il a une bonne maîtrise de la métrique. Il a une richesse de vocabulaire qui s'enrichit d'un emploi adéquat du lunfardo. Il introduit une méditation sur l'éphéméritude du succès. Son ton est parfois moraliste. Il réprimande un fils à papa qui est insensible aux choses simples de la vie, comme le tango, par exemple. Il est le défenseur des

1. Alfredo Le Pera, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1980.

2. Celedonio Flores, *Chapaleando barro,* Buenos Aires, Ed. El Maguntino, 1951; *Cuando pasa el organito,* Buenos Aires, Freeland, 1965; C. Flores, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1977.

personnages du faubourg *(Sentencia, Pan)*. En 1931, il publie *Corrientes y Esmeralda*, mis en musique par Francisco Pracanico. Son œuvre joue un rôle non négligeable dans la littérature du tango.

Discépolo, et le sentiment de la souffrance de la vie

Enrique Santos Discépolo (1901-1951) a donné au tango sa dimension désespérée. Sceptique, il fait du tango une littérature de la tristesse. Le monde qu'il décrit est sans morale. Comment y vivre, comment y traîner sa douleur ? Discépolo est un poète de l'âme douloureuse[1]. Le personnage de ses tangos, c'est la ville où il puise son inspiration. Fils d'un musicien italien raté qui meurt lorsqu'il a 5 ans, et d'une mère qui meurt quatre ans plus tard, Discépolo avoue qu'il est, alors, plus peureux que timide et plus malchanceux que triste. Il observe la vie du *conventillo*, envisage de devenir instituteur, mais choisit la vie d'artiste. Il écrit des saynètes, lit les auteurs russes. Il travaille entre 1918 et 1928 sans rencontrer de succès.

Mais la crise de 1929 n'est pas loin, et surtout, en Argentine, la Décennie infâme (1930-1943)[2]. Ainsi, les thèmes de Discépolo vont rencontrer l'histoire. Il est une sorte de prophète. D'ailleurs, le terme de poète ne

1. Enrique Santos Discépolo, *Cancionero,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1977, 128 p., ill. Voir encore Noberto Galasso, *Discepolo y su época,* Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967; ou, du même auteur, *Escritos ineditos de E. Santos Discepolo,* Buenos Aires, Ed. del Pensamiento National, 1981. Voir encore le chapitre que lui consacre H. Salas, *op. cit.*, trad. franç., p. 223-240. Et José Barcia, *Discepolin,* Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1971, ainsi que Horacio Ferrer et Luis Adolfo Sierra, *Discepolin,* Buenos Aires, Ed. del Tiempo, 1965.

2. Période de dictatures qui vont lutter contre tous les mouvements sociaux, politiques, culturels argentins. H. Salas explique que ces coup d'État militaires, contre le peuple, étaient à la solde de l'Angleterre (trad. franç., p. 229-233). Ce contexte amena une paralysie du tango.

peut-il pas être synonyme de prophète ? En 1928, *Esta noche me emborracho* réussit. *Qué vachaché !*, écrit en 1925, peut alors être enregistré (1929). Il exprime dans ce texte le fondement de sa conception du monde. S'il ne reste aucun espoir, être traître ou honnête, ignorant ou savant, généreux ou voleur, c'est la même chose. Noberto Galasso, qui a beaucoup écrit sur Discépolo, et a analysé ses textes, explique : « Il voyait la vie d'une autre façon. Il regardait par d'autres fenêtres le terrible paysage de l'humanité. »

Dans *Yira... Yira*, il dit que l'amour n'existe pas. « On n'est que la grimace de ce que l'on rêvait d'être », écrit-il. Dans *Desencanto*, il explique que la vie n'est qu'un cimetière de rêves. Dans *Infamia*, il constate que « les gens sont brutaux ; ils haïssent toujours celui qui rêve... mais lutter contre les gens, c'est l'enfer »[1]. Il donne une dimension métaphysique à son désespoir dans *Tormenta* : « Dieu ! Je cherche ton nom... Les méchants vivent mieux que moi... Si l'honnête homme vit dans les larmes, où est le bien ? » Pour lui, le monde a été et sera « une saloperie ». On voit que Discépolo ne laisse pas beaucoup de place pour l'espoir[2]. Mais l'époque dans laquelle il vit ne permet guère d'attendre quoi que ce soit.

Même pas l'amour. L'homme est toujours seul, épouvantablement seul « comme ceux qui meurent, qui souffrent, qui aiment » *(Condena)*. L'amour n'amène qu'à l'échec et à la déception. Si l'on trouve un amour, celui-ci vous trahit *(Desencanto)*. On peut y croire longtemps, mais un jour, on comprend qu'on a perdu son cœur. Si un jour l'amour passe, on le laisse passer, parce que c'est trop tard *(Cancion desesperada)*.

1. Sartre rajoutera, dans *Huis clos*, que « l'enfer, c'est les autres ! ».
2. Jorge B. Rivera, Tango, los perfiles de Discépolo en 4 por 4, in *Crisis*, Buenos Aires, novembre 1973, p. 10-13.

L'idée de suicide est toujours très présente chez ses personnages. L'un d'eux avoue qu'il n'a même pas la force de se tuer, l'arme lui est tombée des mains *(Secreto)*. Le suicide est présent dans *Tres esperanzas*, dans *Infamia...*

En 1945, avec la victoire du péronisme auquel il adhère, il semble que son inspiration se soit tarie. Il fait des émissions de radio dans lesquelles il compare la situation des travailleurs avant et après et montre combien les choses changent dans le bon sens. Il est un militant. Mais l'opposition l'attaque. « On adaptait ses tangos pour en faire des insultes », dira Anita Luciano Davis, sa femme, connue sous son nom de scène, Tania, dans ses mémoires[1]. Celle-ci qui avait rencontré Discépolo en arrivant à Buenos Aires en 1927 était chanteuse. Elle interpréta surtout les tangos de son mari.

Homero Manzi

Homero Manzi (1905-1951) est le premier grand poète du tango. En 1940, il sera le rénovateur du tango, inventant des textes modernes[2].

Provincial, il arrive à Buenos Aires, avec son père, en 1911. L'enfant de 6 ans est émerveillé par la ville. Interne pendant plusieurs années, il fait de solides études littéraires et de droit. Il lit Evaristo Carriego

1. Tania, *Discepolin y yo,* Buenos Aires, La Bastilla, 1973.
2. H. Manzi, *Canciones,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1977; H. Salas, *Homero Manzi, Antologia,* Buenos Aires, Brujula, 1968, 146 p., BMT; Anibal Ford, *Homero Manzi,* Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1971; A. Ford, Tango, Manzi en el sotano de Forja, in *Crisis*, Buenos Aires, novembre 1973; H. Salas, Homero Manzi, *Tiempo Modernos*, n° 2, Buenos Aires, avril 1965; J. C. Martini Real, *Homero Manzi, poeta nacional.*

qui l'influencera[1]. Dans *La cancion del barrio*, Carriego avait décrit la vie quotidienne du quartier qui forme son univers du début du siècle. Il regarde les personnages du faubourg : la gouape, la midinette, l'aveugle, la petite ouvrière malade... Manzi, plus jeune, perçoit ces personnages comme des images qui s'évanouissent, qui, d'une certaine manière, appartiennent déjà au passé (*Viejo Ciego,* 1926), mais qui sont encore présents. En 1930, délégué des étudiants de droit, il s'engage contre le coup d'État, les armes à la main. Il est exclu de l'université. Il resta intéressé par la politique toute sa vie. Son action militante, radicale, fut constante. Le paradoxe de sa position est que, engagé politiquement dans le changement social, il était en même temps le poète du passé. De cette contradiction est née l'inscription de la poésie dans le tango.

En effet, Manzi remet en honneur la milonga, rythme un peu oublié pour lequel il trouve des paroles adaptées : langage dépouillé et populaire *(Milonga triste, Milonga sentimental, Milonga del 900)*. Il va même jusqu'à faire revivre la milonga noire dans *Ropa blanca* en reprenant le style, le rythme, la sonorité, un vocabulaire emprunté aux esclaves noirs.

Chez lui, les personnages du faubourg existent. Ce ne sont pas des images, des clichés, comme chez d'autres auteurs. Il les dépeint comme des êtres réels qu'il a rencontrés, par exemple Eugenio Pizzaro, un *compadre* qui fit de la prison et qu'il présente comme un produit du milieu, de la misère et d'une société sans perspectives. Il veut garder le souvenir de ces personnages qui passent au second plan avec l'industrialisation *(Ramayon)*. Il veut garder, aussi, le souvenir des quar-

1. Evaristo Carriego, *Misas herejes,* Buenos Aires, Tor, 1946 ; E. Carriego *et al., Evaristo Carriego y otros poetas,* Buenos Aires, Centro Editor de Americana Latina, 1980.

tiers *(Els vals de los recuerdos, Barrio del tango)*, des paysages, des personnages de Buenos Aires. Chez lui, il y a une méditation sur le temps qui s'écoule et qui fait disparaître, imperceptiblement, les images du passé.

En 1947, on lui apprend qu'il a un cancer[1]. Il va alors écrire ses meilleurs textes. Dans *Sur* (1948), Manzi parle nettement de la nostalgie des choses du passé : « Plus jamais tu ne me verras comme autrefois adossé contre la vitrine où je t'attendais... » Il écrit *Che bandoneon*, *Discépolin*, ainsi que de superbes poèmes. En 1951, il meurt en laissant une œuvre abondante : 200 chansons, mais aussi des scénarios de films, des poèmes, une pièce de théâtre et des textes politiques[2].

Autres personnages, autres styles

Poète, romancier, Enrique Cadicamo (né en 1900) choisit de composer des tangos qui s'inscrivent d'abord dans la tradition[3]. Sa chronique de la vie de Buenos Aires évite les clichés. Dans les années 1930, Gardel chante plus de vingt tangos de Cadicamo. Ceux-ci évoquent l'ascension sociale par la séduction ou la prostitution. Il définit le tango dans la formule : « T'es une fleur de pavé, qui parfume tous les cœurs » *(Apologia tanguera)*. Parmi ses tangos célèbres : *Pompas de jabon*, *Nostalgias*, *Rubis*, *Tres Esquinas*. Il chante l'amour *(Almita herida*, *La luz de un fosforo)*.

Parmi les chanteurs de l'époque, la personnalité de Alfredo Castillo joue un rôle particulier. Il commence à chanter en 1934 et incarne le tango « ouvrier ». Bien que universitaire de formation, Alberto Castillo se moquait

1. Roberto Selles, Sur, in *Historia del tango,* vol. 19, Corregidor, 1987, p. 3694.
2. Luis Alen Lascano, Homero Manzi : poesia y politica, in *Todo es Historia,* n° 46, février 1971.
3. E. Cadicamo, *Mis Memorias,* Buenos Aires, Corregidor, 1988.

des bourgeois et des valeurs des classes moyennes. Il aida le prolétariat argentin à prendre conscience de lui-même. Ses tangos, ironiques, développaient des valeurs nationalistes. Il s'inscrivit parfaitement dans le péronisme. Il définit le tango en tant que mode d'expression d'une classe sociale, celle des quartiers pauvres. Il associa des Noirs à ses spectacles des années 1950. Son succès déclina rapidement après 1955, date du coup d'État contre Peron, et avec lui le style populacier un peu vulgaire qu'il avait mis à la mode.

Catulo Castillo, fils d'un anarchiste, fut d'abord musicien (il étudia le piano et le violon, créa un orchestre, composa), puis boxeur (il livra 80 combats) avant de se faire reconnaître comme poète. Son œuvre littéraire est marquée par la nostalgie, la mélancolie. Dans *Tinto roja*, il pleure son enfance, son faubourg à jamais perdus. Il a connu Momero Manzi à qui il rend hommage. Il vit le passé sur le mode du présent *(Caseron de tejas, Café de los Angelitos, Patio de la morocha, La Calesita, Segundo patio)*. L'alcool, la dernière cuite *(La Ultima curda)*, est un thème récurrent chez lui.

Homero Exposito

Poète du présent, de la réalité, Homero Exposito fit appel aux ressources littéraires de la poésie contemporaine qu'il connaissait à partir de ses études universitaires. Il imposa la métaphore, des sonorités nouvelles dans la manière de faire les vers. La rime se fait à l'intérieur de la strophe[1]. Il décrit le faubourg, le centre de Buenos Aires, la nouvelle ville. Il décrit la séparation de deux amants dans *Ne me parlez pas d'amour*. Parmi ses tangos les plus célèbres : *Tristezas de la calle Corrientes, Sexto Piso, Percal, Margo, Afiches* (1973).

1. H. Salas, *op. cit.*, p. 317.

Horacio Ferrer

On a vu l'apport qu'Horacio Ferrer a fait à l'œuvre de Piazzolla. Il est le parolier de *La bicicleta blanca*, *La Ultima Grela*, mais surtout d'une œuvre historique sur le tango qui marque incontestablement[1]. Il a sa place dans la recherche actuelle. Ainsi qu'Hector Negro, auteur contemporain de tangos[2].

Pour conclure ce chapitre, nous dirons que le tango est une littérature qui donne sa place à la subjectivité. Ce n'est pas une littérature prônant l'universel. C'est une littérature qui, lorsqu'elle touche l'universel, le fait en partant d'une situation singulière, d'un vécu particulier. En français, ce serait un style d'écriture à la première ou à la deuxième personne du singulier. L'affirmation machiste que l'on a pu y voir n'est-elle pas un stéréotype ? Ne vient-elle pas de la place, en nombre, des hommes dans le contexte de création du tango ?

1. H. Ferrer, *El libro del tango, cronica y diccionario, 1850-1977*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1977, 770 p.
2. H. Negro, *La ciudad invadida: cantos, versos y tango-poemas*, Buenos Aires, Gente Unida, 72 p.; H. Negro, *Para cantarle mi gente, canciones y poemas*, Buenos Aires, Ed. 2×4, 1979, 66 p.

Chapitre VIII

L'INTERCULTURALITÉ ET LE MÉTISSAGE DANS LE TANGO

Nous avons vu, dans notre partie sur la danse, la multiplicité des apports qui permirent le tango. Chaque apport correspond à un groupe social, ethnique ou national particulier qui apporta quelque chose de spécifique à la danse (rythme, style, pas, etc.). Ces influences jouent également dans la production de la musique ou de la littérature du tango. Le tango, encore plus que la valse qui était une synthèse d'apports de différents pays d'Europe, est le produit d'un métissage dans lequel trois continents sont impliqués : l'Afrique, l'Amérique et l'Europe[1].

A ces apports, il faut ajouter une rencontre interculturelle au niveau des classes sociales. En effet, dès le départ, des jeunes issus des familles intégrées s'associent au mouvement de rénovation de la danse des années 1880-1900. Ce sont les *patoteros* qui apportent, eux aussi, leur folklore[2]. Ils sont un petit nombre, se démarquant de leur classe d'origine. Mais ils s'impliquent dans cette nouvelle manière de danser. Est-ce par

1. Tabaré De Paula, El tango: una aventura politica y social, 1910-1935, in *Todo es Historia,* Buenos Aires, mars 1968.

2. J. Sebastian Tallon, *El tango en sus etapas de musica prohibida,* Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964, p. 67. Mais aussi le témoignage d'un journaliste, paru dans *La Nacion* de 1896, qui a observé des jeunes de famille danser dans *El Pasatiempo. Caras et Caretas* (20 février 1904) parle des déguisements que les jeunes argentés utilisaient dans les bals de carnaval.

goût d'être à l'avant-garde ? Compte tenu de leur jeune âge, on peut penser plutôt que c'est pour le plaisir que procure cette nouvelle façon de danser qui est vraiment sportive et dangereuse. A l'époque, les fils de l'oligarchie porteno aimaient s'encanailler et participer, à l'occasion, à une bagarre. Viejo Tanguero évoque en 1913 ces « nombreux jeunes gens portant des noms très connus qui ont participé à l'aventure de l'invention du tango... ». Ils se sont retrouvés, plus tard, au pouvoir.

Le tango dans son rapport à l'évolution démographique, sociologique et politique de l'Argentine

La société argentine des années 1870-1910 est une société pleine de contradictions[1]. C'est vers 1860 que l'Assemblée constituante de la Confédération fit appel à l'immigration pour développer le pays. La population, qui n'était passée que de 0,4 en 1810 à 1,3 million d'habitants en 1859, passa à 1,7 million en 1870, puis à 3,9 millions en 1895 pour atteindre 7,8 millions en 1914. Les étrangers qui ne représentaient que 13 % en 1860 atteignaient 40 % en 1914. C'est la même chose à Montevideo où la population passe de 103 000 habitants en 1872 (avec déjà 50 % d'origine étrangère dont deux cinquièmes d'Espagnols, deux cinquièmes d'Italiens et un cinquième de Français) à 164 000 en 1884[2]. On comprend les tensions qu'engendra cette population nouvelle, logée dans des conditions souvent précaires, qui amenait avec elle des traditions différentes, notamment sur le plan politique. Ce sont les immigrés qui créèrent les premiers syndi-

1. Gino Germani, *Estructura social de la Argentina,* Buenos Aires, Raigal, 1955.
2. F. O. Assunçao, *El tango y sus circunstancias,* p. 87.

cats et organisèrent les premières grèves juste avant 1880. L'oligarchie ne sut répondre que par la répression. Elle envisagea de reconduire à la frontière les agitateurs étrangers. Mais ce fut un échec car le flux migratoire était tel que le contrôle policier ne pouvait fonctionner. Contre les nouveaux arrivants, les intellectuels traditionalistes exaltèrent des personnages de l'Argentine de la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi, le *gaucho*, paysan qui avait eu du mal à faire sa place à la ville, fut montré comme un exemple de la bonne intégration. Il devint un personnage mythique.

Rejetés par les populations en place qui voyaient leurs privilèges menacés, les immigrés jouèrent leur intégration en participant à l'élaboration du tango. L'invention culturelle (danse, musique ou littérature) est le seul lieu qui reste à des hommes et des femmes interdit d'accès au pouvoir politique ou économique, de par leur statut d'étrangers[1]. Le tango profita donc de cet investissement des immigrés ; il profita des apports et des compétences des étrangers (d'abord Espagnols, puis Italiens, notamment, mais aussi les Français) qui étaient prêts, pour s'intégrer, à fabriquer une synthèse entre leur héritage d'origine et ce qu'ils découvraient de ce qu'était alors l'Argentine[2].

Plusieurs articles de *Caras y Caretas,* parus en 1900, nous montrent que les immigrés espagnols organisaient des fêtes champêtres, ouvertes à de multiples populations marginales dans lesquelles ils dansaient la milonga de manière « effrontée, sensuelle, avec le mouvement d'ondulation des hanches *(quebrada)* ». Un article relate une *romeria,* sorte de

1. G. Lapassade a montré le même phénomène concernant les jeunes de la seconde génération en France qui se sont, plus que d'autres, investis dans le lancement des radios libres, *Pratiques de formation,* n° 4, 1982.

2. Gladys S. Onega, *La inmigracion en la literatura argentina, 1880-1910,* Buenos Aires, Galerna, 1969.

pique-nique dansant où l'on danse au son des guitares[1]. Ce qu'il est important de noter, c'est que l'on danse alors, avec le style milonga, mais sur l'herbe... Ce qui techniquement doit exclure les pivots. Un autre texte est illustré d'une photo qui nous montre ce qu'étaient ces fêtes, le type de population (assez pauvre) qui y participait[2].

Aujourd'hui, il est très difficile de faire une analyse du tango, de le décomposer pour tenter de rendre à chaque pays ou à chaque groupe social ce qu'il a pu apporter de spécifique à sa création. Pourtant, certains éléments du tango gardent des traces de l'apport de certains groupes particuliers. Ainsi, une sociologue française d'origine italienne écrivait en 1993 : « Dansant avec des hommes italiens, je me suis persuadée que le tango transportait avec lui un bout d'italianité. Non pas dans l'italianisation de la danse, c'est-à-dire dans les variations qu'ils pouvaient y apporter par rapport à la pratique des Français. Mais précisément dans cette mise en scène, ô combien particulière, du drame conjugal, de la comédie des relations hommes/femmes, de la tentation de l'amour où s'inscrit toujours de la séparation, de l'impossibilité à faire exister le moment amoureux sans y jouer la perte de l'autre. »[3] Les Italiens étaient nombreux dans le Rio de La Plata. Ils ont introduit dans la langue de nombreux mots. Plus généralement, ils ont amené une altération de la diction. L'accent argentin est marqué par la musique de la langue italienne. Quant à leur apport musical, il est considérable.

Alicia Quintas insiste, en s'appuyant sur des textes, sur l'apport des gens de couleurs au tango (métisses,

1. *Caras y Caretas,* 13 janvier 1900.
2. *Caras y Caretas,* n° 115, 15 décembre 1900.
3. Laurence Gavarini, Un bout d'Italie qui tangue, *Dansons,* n° 13.

Noirs, etc.)[1]. Elle cite des auteurs qui rappellent que le style *canyengue*, qui est caractéristique du tango, qui en marque son authenticité, vient de l'influence de Noirs et plus particulièrement de l'influence afro-brésilienne[2].

Mais très souvent l'intégration se fait par syncrétisme. Et il est difficile, aujourd'hui, de décomposer les éléments des différents apports qui ont produit le tango.

Les personnages du tango

Dans un premier temps, la littérature tango (les paroles des chansons) est marquée par les personnages typiques des faubourgs où naît le tango. Ces personnages constituent le mythe du tango. Avec le temps, lorsque le tango se fera reconnaître dans la haute société, le style des personnages évoluera. Les immigrés, qui, dans un premier temps, crurent nécessaire pour s'intégrer de chanter la tradition locale, osèrent parler de leurs malheurs à eux ou, pour les enfants de la seconde génération, des malheurs de leurs pères. Mais le tango est d'abord le reflet d'une Argentine passée.

Les personnages typiques des bas quartiers, mis en scène dans le premier tango, constituent son mythe, sa charpente culturelle :

El Gaucho est le paysan du Rio de La Plata[3]. C'est lui qui s'occupe des troupeaux. Son style est rural. Il

1. Alicia Quintas, *op. cit.*, p. 276-284.

2. Elle cite Nestor Ortie Oderigo, *Aspectos de la cultura africana en el Rio de La Plata,* Buenos Aires, Plus Ultra, 1974, p. 174, et Fernando Ortiz, *La africania de la musica folklorica de Cuba,* La Havane, Ed. Cardenas y Cia, 1950, p. XI.

3. Arturo Lopez Pena, *Teoria del argentino. El gaucho. El Compadrito. El Porteno. El Argentino,* Buenos Aires, Abies, 1958; Richard W. Slatta, *Los Gauchos y el ocaso de la frontera,* Buenos Aires, Sudamericana, 1985; Luis Soler Canas, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la Federacion 1830-1848,* Buenos Aires, Theoria, 1958.

danse la zamacueca, la cueca, la zamba... et en venant à la ville, il découvre la milonga. Il a un style sautillant, imposé par l'espace de terre battue sur lequel il danse.

El guapo, ou *compadre*, est une sorte de caïd qui se démarque du personnage précédent. Il marche lentement en enfonçant ses pieds dans le sol. Il est bien enraciné dans la terre. Il est sûr de lui. C'est une autorité sociale dans le quartier qui ne se laisse pas marcher sur les pieds. Il incarne la justice du quartier et corrige l'arbitraire de la police. Il incarne une culture populaire qui met en avant l'honneur, la loyauté, le respect de la parole donnée. *El Guapo* construisait son autorité à partir d'un style de regard et sur son prestige. Il ne parlait guère. Armé d'un couteau, il ne recherchait pas la bagarre, mais si celle-ci s'imposait, il faisait face. Dans l'image de lui-même qu'il mettait en scène, la jalousie tenait une place importante. Il pouvait se battre jusqu'à ce que mort s'ensuive si pendant une milonga quelqu'un osait regarder sa femme. Il était une sorte d'hidalgo déclassé qui méprisait le travail. C'était une sorte de nostalgique de l'époque où faire la guerre donnait un statut de noble. Il pratiquait le culte de la bravoure. Sans attache (il n'avait ni femme, ni enfant), il était souvent au service du chef du quartier, pour qui il était prêt à mourir dans un affrontement avec un gouape d'un quartier d'à côté.

El Compadrito est une sorte de plagiaire du personnage précédent[1]. Lui, il provoque la bagarre et parle de ses exploits. Il est fier de lui, de sa force, de son style en danse... Angel Villoldo le voit gai et sympathique dans

1. Jorge Luis Borges et Sylvina Bullrich-Palenque, *El compadrito. Su destino, sus barrios, su musica,* Buenos Aires, EMECE, 1945; 2e éd., Fabril, 1968; Andres Carretero, *El compadrito y el tango: el hombre de la Argentina comercial,* Buenos Aires, Ed. Pampa y Cielo, 1964, 134 p.; Fernando Guibert, *El compadrito y su alma,* Buenos Aires, Perrot, 1957.

un tango de 1903 qu'il compose pour Alfredo Gobbi en faisant dire à son personnage que personne ne danse mieux que lui parce qu'il n'a peur de personne... D'ailleurs, il ne faut pas l'enquiquiner, « car il sort son couteau à découper et refroidit sans hésiter ». Ce personnage est excessif dans son verbe comme dans son allure. Il se met de la brillantine sur les cheveux, se parfume à l'excès. Il porte des hauts talons, un feutre mou avec un large ruban, une longue veste aux revers en pointe. Son pantalon, large, tombe au ras des chaussures. Plusieurs bagues aux doigts, portant le couteau, provocateur, il débarque dans les guinguettes. Il vit de l'argent que lui rapportent une femme, parfois deux.

El compadron est un imitateur de la gouape ou du compadrito. C'est un filou. il est lâche, mais se pique de bravoure. Il est gardien de tripot, portier de maison de passe ou mouchard.

El malevo est un malfrat. Être méprisable, il abuse des femmes et des faibles. C'est un menteur. Il tue par traîtrise. Il aime être craint mais ne fait jamais face à plus fort que lui.

Les personnages de l'époque du cabaret

A partir de 1917, les auteurs de tango n'écrivent plus pour vanter les personnages faubouriens ou les clients des bordels. On écrit pour les gens bien. D'ailleurs beaucoup de tangos sont écrits pour « ces messieurs de la grande bourgeoisie » (Blas Matamoro). Certains portent même le nom de leur destinataire : *Don Esteban*, *Pirovano*, *Maderito*, *Urquiza*, *Pueyrredon*, *Wilson*, *Los Guevara*, *Pachequito*... Le style obscène du début du siècle est remplacé par un sentimentalisme inoffensif. Augustin Bardi écrit alors des partitions bucoliques

et champêtres afin de satisfaire un public composé d'éleveurs et de propriétaires terriens. José Gonzalez Castillo, également, dans *El Aguacero (L'ondée)*.

Le personnage de la mère

Le tango met en scène une image contrastée de la femme[1]. D'un côté, il y a les femmes sexuées, de l'autre la mère et la sœur. Des premières vient la jouissance, mais surtout la souffrance. Les mères, elles, sont le réconfort, le refuge de l'homme du tango. Cette imagerie existe dès le départ et s'accentue dans les années 1920. A Buenos Aires, entre 1880 et 1915, la famille a du mal à exister, surtout dans la population immigrée. Les hommes viennent souvent d'Italie, d'Espagne, de France ou d'ailleurs. Le rapport démographique entre les hommes et les femmes est tel que le ménage bien construit est rare. Dans les faubourgs, les femmes font des enfants sans que l'on sache vraiment qui est le père. D'où des hommes sans père, des bâtards, qui vont avoir en face d'eux des femmes qui jouent tous les rôles.

La mère sera un personnage fort, à l'opposé des femmes sexuées qui apportent peut-être la jouissance, mais aussi les ennuis. C'est pourquoi le tango rappelle que l'on n'a qu'une mère *(Madre hay una sola)*. La mère accepte de pardonner *(Avergonzado)*, elle est toujours là pour accueillir son fils, lorsqu'il se retrouve seul. Près d'elle, l'homme se sent capable de se construire une autre vie *(La Casita de mis viejos)*. Un couple mère/fils se forme qui assure la sécurité, même s'il repose sur la frustration. Cette forme d'Œdipe, qu'analyse Roberto Puertas Cruse dans sa *Psychopa-*

1. Estela Dos Santos, *Las Mujeres del tango*, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1972, 110 p.

thologie du tango [1], est très présent chez Carlos Gardel. Lui, plus que d'autres encore, chante sa mère. Ce thème est très présent de 1910 à la fin des années 1930. Ensuite, il s'estompe. La réalité sociale évolue. L'Argentine s'industrialise. Les ouvriers trouvent du travail. La famille peut s'instituer.

Le traitement de l'immigration dans la poésie et la littérature tango

Dans les années 1930, les fils d'immigrés composent des chansons qui renvoient aux drames de leurs pères. La « deuxième génération » intègre le vécu que les gens de la première génération n'ont pas chanté, préoccupés qu'ils étaient de s'intégrer à l'Argentine en train de se construire.

1. Roberto Puertas Cruse, *Psychopathologie du tango,* Buenos Aires, 1948, 2e éd., Saphos, 1959, 150 p.

Chapitre IX

LE THÉÂTRE, LE CINÉMA, LES SCIENCES HUMAINES, TÉMOINS DE L'ÉVOLUTION DU TANGO

Le tango naît dans un contexte culturel où le théâtre populaire joue un rôle important. Le tango va investir la scène. Il en sera de même, très vite, avec le cinéma. Il faudra attendre plus longtemps pour que le tango devienne objet de recherches pour les sciences humaines et sociales ou qu'il vienne stimuler la création en danse contemporaine, ce qui caractérise l'époque actuelle.

Le théâtre

Le théâtre a une longue tradition qui s'inscrit dans celle du cirque argentin et qui déboucha sur une tradition de saynètes pouvant intégrer des interventions multiples (acrobaties, chansons, danse). Il s'agit d'une sorte de transposition du théâtre espagnol au monde créole. Tout naturellement, le tango va trouver sa place dans cette tradition. Le public est enthousiaste pour ces tangos que l'on chante dans les saynètes. Ce goût du public encourage les metteurs en scène à les utiliser dans leurs pièces.

Dès la fin du XIX^e^ siècle, le succès d'une saynète créole dépend de l'intégration, par l'auteur, d'une

danse à la mode. Cette exigence créole se déportera tout doucement dans la tradition nationale. Dans les années 1910, l'idée d'incorporer un tango dans les saynètes s'imposa. Les comédiennes durent apprendre à chanter. C'est chose faite à partir de 1915. Citons quelques exemples :

Manolita Poli popularisa *Mi noche triste* de Pascal Contursi en l'exécutant dans la saynète de Weisbach et Gonzales Castillo, *Los Dientes del perro (Dents de chien)* qui recréait sur scène un véritable cabaret. La première eut lieu en 1918. Le triomphe de Manolita Poli aida à celui de *Mi noche triste.*

Maria Luisa Notar interpréta *Flor de fango (Fleur du ruisseau)* de Pascal Contursi dans la pièce d'Alberto Navion, *Le Cabaret de Montmartre*, mise en scène par la compagnie Arata-Simari-Franco (juin 1919).

Maria Esther Podesta créa Milonguita. Olinda Bozan, vedette de revues, créa *Bizcochito* de Discépolo et Saldias. Iris Marga créa *Julian...*

Le cinéma

Plus de 300 films donnent aujourd'hui une place centrale au tango. Comment faire un analyse du tango au cinéma ? Le cinéma est un biais intéressant pour l'analyse de l'évolution du tango puisque ces deux arts sont pratiquement contemporains[1].

En Argentine et en Uruguay, le tango, on l'a vu, est beaucoup plus qu'une manière de danser ou une manière de faire de la musique. Le tango chanté enrichit le monde des représentations des gens ; il remplit la conscience collective de métaphores qui permettent à l'identité collective de s'exprimer. Le tango est

1. Di Nubila, Domingo, *Historia del Cine argentino,* Buenos Aires, Ed. de Cruz de Malta-Schapire, 1959.

devenu un outil qui permet de décrire les difficultés de l'existence, de les transformer en œuvre, de les déplacer sur le plan poétique. Bref, le tango est une ressource psychologique qui donne sécurité et identité.

Ce travail du tango s'est élaboré sur plusieurs générations. Pour quelqu'un d'extérieur, le monde des idées, des associations, des métaphores du tango peut être perçu comme étrange, voire étranger. Il est difficile de rentrer dans ce monde lorsqu'on n'y est pas né. Cependant, on peut essayer de le comprendre en étudiant son développement et son évolution au cours de ses différents stades. Examiner l'histoire du film argentin est une bonne méthode d'approche de ce monde du tango.

Le film reflète bien l'évolution et l'approfondissement des attitudes sociales vis-à-vis du tango. Lorsque est né le cinéma, c'est la danse qui fascine. En 1900, on tourne *Tango argentino.* Ce film était une plongée dans un milieu inconnu, celui de la délinquance criminelle et dont on ne savait que peu de chose dans la société établie. Eugenio Py tourna ce premier film. Le danseur était un Noir, un *nègre,* dont le nom nous est resté : Agapito. Ce court métrage a beaucoup circulé. Il a gagné les cours européennes. Alphone XIII et Victor Emmanuel II l'ont vu. On peut supposer qu'ils l'ont regardé comme une curiosité ethnographique, au même titre que les films que ramenaient les ethnologues de leurs voyages chez les Esquimaux ou chez les Noirs bantous.

Entre 1907 et 1911, on a disposé de courts métrages sonorisés (!), reprenant la technique qu'Oscar Messter avait développée et mise sur le marché, en Allemagne, notamment. On enregistrait d'abord le son. Messter a utilisé des gramophones, mais en Argentine, il n'y avait pas encore d'industrie locale et il n'y avait pas de studio permanent. On a probablement enregistré sur

des cylindres phonographiques. Le tournage s'est passé, notamment, dans le théâtre San Martin à Buenos Aires qui a disparu aujourd'hui.

Une vingtaine de titres sont connus, mais aucun film n'a survécu. Le premier nom d'artiste connu à être filmé fut Angel Villoldo qui a fait au moins un film de 80 m (durée du tournage : 3 h 45) : *Deja e jugar, ché, ché*, et probablement des films de 60 m d'une durée de tournage de deux heures cinquante : *Los carreros* et *El cochero de tranvia*.

Puisqu'à cette époque, le tango gagne le cabaret, on tourne alors des films dans l'ambiance cabaret. On dansait et on chantait devant une caméra immobile. Beaucoup plus tard, pendant la première guerre mondiale, on a appris à raconter avec la caméra. On a commencé à inventer des histoires tournant autour du tango. Le tango succès d'Eduardo Arolas, *Una noche*, est filmé en 1915 par José Agustin Ferreyra qui allait devenir le metteur en scène qui s'est occupé, le plus longuement et de la manière la plus systématique, du tango.

Bien qu'ils soient filmés sans son, on appelait volontiers des chanteurs de tango pour se produire comme acteurs. Carlos Gardel débute en 1916 dans *Flor de durazno*, et son rival Ignacio Corsini l'année suivante dans *Federacion o muerte,* un film de Atilio Pablo Podesta.

Alors que le cinéma gagne la reconnaissance des classes aisées en Argentine, comme dans le reste du monde, et qu'il dispose donc de davantage de moyens, les salles de projection ont eu la possibilité de recruter des artistes (d'abord des pianistes ou des chanteurs) qui assuraient le son. Le cinéma comportait donc une dimension de concert.

Roberto Firpo participa en 1922, dans le double rôle d'acteur et de musicien, au développement du

cinéma. Il joua dans *La muchacha del arrabal*, tourné par Ferreyras. Deux ans plus tard, un propriétaire de cinéma eut le courage d'employer un orchestre tout entier. C'était l'orchestre typique de Minotto Di Ciccos. Les musiciens diversifiaient, grâce à ce nouveau média, leurs employeurs. L'orchestre jouait au *Select Buen Orden*, qui était dans le quartier Constitucion. Tous les grands orchestres connus jouèrent dans les cinémas de Buenos Aires. Le sextuor de Julio De Caro jouait au *Select Lavalle* et au *Real Cine*. L'orchestre de Francisco Lomutos jouait au *Select Suipacha*. Un trio (Anselmo Aieta, bandonéon ; Juan D'Arienzo, violon, et Angel D'Agostino, piano) jouait à l'*Electric* et à l'*Hindu*. Au *métropole*, il y avait un sextuor dans lequel jouaient Elvino Vardano (violon), Osvaldo Pugliese (piano) et le jeune bandonéoniste Anibal Troilo... C'était l'époque dorée pour les musiciens de tango.

Quand on a enterré le cinéma muet, il y a eu un flottement, une petite crise. Mais, à ce moment, les radios ont recruté des orchestres. Quelques musiciens ont changé de métier. Ils écrivirent de la musique de film, comme Enrique Delfino, de 1930 à 1945, qui s'adapta au style que demandait Hollywood. Mais, à cette époque, même les puristes du tango trouvaient à s'occuper.

Les premiers films sonorisés consacrés au tango datent de 1930-1931. Ils rappellent les tout premiers essais du cinéma muet. En général, la construction du film était rudimentaire. Il y avait un tour de chant qui faisait le plat de résistance du film avec, avant et après, une introduction et une conclusion sous forme de texte raconté. Par moment, ce texte s'ouvrait sur un dialogue. Par exemple, dans *Yira... Yira* (1931), Carlos Gardel discute le contenu du texte du tango avec l'auteur du film et compositeur Discépolo :

Gardel : Dis-moi, Enrique, qu'est-ce que tu veux vraiment exprimer avec le tango *Yira... Yira* ?

Discépolo : Avec *Yira... Yira* ?

Gardel : Oui, exactement.

Discépolo : Un chant de solitude et de désespoir.

Gardel : Ça alors ! C'est exactement comme ça que je l'ai compris.

Discépolo : C'est pour cela que tu le chantes de façon aussi admirable !

Gardel : Mais la figure centrale est un homme bon, non ?

Discépolo : Oui, c'est un homme qui a vécu pendant quarante ans dans la bonne foi et la bonne fraternité et soudainement, un jour, après ces quarante ans, il se rend compte que les hommes sont des bestiaux !

Gardel : Mais c'est une façon amère de s'exprimer.

Discépolo : Mais tu vas quand même pas croire qu'un homme qui est amené à prendre conscience, après 40 ans, peut s'exprimer en blaguant...

Le style de ce dialogue est typique des conversations des cercles ayant de l'éducation en Argentine. On y observe une bienveillance qui se transforme en flatterie : abstractions, phrases qui n'engagent à rien. On se voyait entre amis autour d'un tango comme si c'était une bouteille de vin. Se crée une convivialité particulière. On jouit d'appartenir ensemble à cette culture tango. Il n'existe pas de meilleur média pour projeter ce sentiment d'appartenance à un groupe dans le public. C'est pourquoi les films argentins des années 1940-1950 n'hésitent pas à montrer de longs passages de tango. Parmi les chanteurs qui ont marqué les films de cette époque : Charlo qui chanta dans *Puerto nuevo*, dirigé par Luis César Amadori (1936), et dans *Carnaval de antano* de Manuel Romero (1940).

Il s'agit aussi de décrire les quartiers du Port, les gens de la nuit. Par contre, dans les comédies hollywoodiennes, les tangos sont plus rares. La musique

diffère également. On y trouve beaucoup de *swing* américain. Toutes les populations parlant l'espagnol étaient visées par ces films. Cela constituait un grand marché. La plupart de ces films ont été tournés à Mexico par Libertad Lamarque, Azucena Maizani et Mercedes Simone. Mais certains ont été tournés en Amérique du Nord où l'on produisait aussi des films en langue espagnole. Dans ces films, le tango tenait une faible place dans une bouillie internationale. Un exemple de ce type de film est le dernier film de Carlos Gardel, *Tango bar* (États-Unis, Paramount) tourné au printemps 1935.

Ces films clinquants de danses et de chants continuèrent à déferler dans l'Amérique du Sud, isolée qu'elle était par la guerre. Mais l'isolement, pression politique de l'extérieur, fit émerger un besoin plus fort d'autres symboles, davantage ancrés dans l'identité nationale. Les concepteurs de films découvrent que le tango a une histoire. Cela a commencé avec l'enterrement de Carlos Gardel qui fut filmé. José Agustin Ferregra a créé une trilogie avec Liberdad Lamarque : *Ayudame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) et *La ley que olvidaron* (1938).

Le Buenos Aires du tournant du siècle a été mis en scène dans *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937, mise en scène de Manuel Romero), avec Hugo Del Carril dans le rôle du chanteur, qui devait tourner dans cinq films en 1938-1939, dont *La vie de Carlos Gardel*, filmée en 1939 ; plusieurs films plutôt romanesques ont suivi. Le péronisme menaçait l'art filmique à la fois sur le plan économique et sur le plan du contenu. La seule exception autorisée : ce qui touchait au tango, car ce thème contribuait à soutenir l'âme nationale. Hugo Del Carril, chanteur aux accents gardéliens, comédien, se lança comme metteur en scène. Il tourne *Historia del 900 (Histoire de 1900)* en 1949,

Rio oscuro et *Las aguas bajan turbias* en 1952. Il continua sa carrière de cinéaste en oubliant le tango.

En 1950, Simon Feldman a fait le premier documentaire sur le tango en reprenant le titre pionnier d'Eugenio Py : *Tango Argentino*. En 1951, la vie d'Arolas est décrite dans le romantique *Derecho viejo*. Lucas Demare a fait le portrait du poète Pascal Contursi dans *Mi noche triste* (1952). *Adios Muchachos* (1955) était un film sur le compositeur Julio César Sanders tourné par Armando Bo qui est l'auteur qui, à travers ses films, a fait avancer la notion de machisme.

Dans les années 1960, la fête était passée. Edmundo Valladares et Mauricio Beru filmaient les maîtres de tango âgés tandis que les jeunes comme Astor Piazzolla et Atilio Stampone s'associaient à d'autres pour composer des musiques de films. Par exemple, Piazzolla compose la musique de films français comme *Toute unité sera châtiée* (1973, film de Arnoldo Jabor), de *Il pleut sur Santiago* (1975, film de Helvio Soto), *Lumière* (1975, film de Jeanne Moreau), *Quand la ville s'éveille* (1975, film de Pierre Grasset), *Viage de Bodas* (1975, film de Nadine Trintignant) ou *Armaguedon* (1977, film de Alain Jessua). On peut observer le même processus, pour le tango, que celui qui se développait pour le jazz aux États-Unis.

Après *La tregua* (1974), qui se fit remarquer par la musique de Julian Plazas qui était particulièrement brillante, il semble que le film argentin soit tombé dans une certaine décadence. C'est du moins ce que laisse entendre Carl-Gunnar Ahlen dans son excellent ouvrage *Det mesta om tango* qui donne une liste impressionnante des films réalisés sur le tango[1].

1. Carl-Gunnar Ahlen, *Det mesta om tango,* thèse de doctorat soutenue à l'Université de Göteborg et publiée chez Svenska Dagbladet, 1984.

Le tango inspire pourtant toujours autant les cinéastes. On se souvient du *Dernier tango à Paris* de Bernardo Bertolucci (1972) dans lequel Gato Barbieri, saxophoniste d'origine argentine, produit des tangos mémorables, ou de *Tango, l'exil de Gardel* de Fernando Ezequiel Solanas (1985) dont la musique de Piazzolla renoue avec les vieilles compositions de ces musiciens... Ce film plusieurs fois primé dans de nombreux festivals, retrace une histoire où la réalité politique de l'exil provoqué par la dictature argentine se confond avec l'histoire du tango. Fernando Solanas tourne encore *Sur* (1988) où, là encore, Piazzolla assure la musique.

Plus récemment, encore, dans *Indochine* (1992), Catherine Deneuve danse un tango avec Linh Dan Pham. *Le Temps des gitans* (1994), quant à lui, montre l'influence tsigane dans le tango et fut l'occasion de la création d'un tango extraordinaire qui sert, depuis, de générique à l'émission *Turbulences* de Christian Lemonnier sur une radio française[1].

Les sciences humaines et le tango

En Argentine, si l'on met à part quelques travaux mineurs[2], on peut dire que ce sont Hector et José Luis Bates qui publièrent le premier livre d'histoire du tango en 1936. Carlos Gardel vient de mourir. On vit, alors, dans un contexte politique sans perspective sociale (Décennie infâme). Le tango ne vit plus. Il n'est plus guère dansé, car on n'a plus envie de danser. Le tango semble alors appartenir « à l'archéologie »,

1. Radio-Pluriel.
2. Luis Teisseire, *El tango, un poco de historia, en musica y arte,* Buenos Aires, décembre 1933.

comme le dit Blas Matamoro. Si le tango n'a plus de présent, on lui construit son passé. C'est la tâche de l'histoire. Le nombre d'ouvrages publiés sur l'histoire du tango est considérable. On organise, alors, la temporalité du tango en périodes : les périodisations de « Vieille Garde » et « Nouvelle Garde » datent de cette époque. Si l'on analyse le contenu de cette littérature, on peut constater que ces ouvrages portent davantage sur les textes du tango et leurs musiques que sur la danse. L'histoire de la danse existe, mais elle relève d'un autre mouvement, celui que le monde des danseurs de tango appelle, parfois de façon péjorative (et du point de vue d'un universitaire français, ce mépris est difficile à comprendre), la tradition « folklorique » et musicologique dont Carlos Vega est le plus noble représentant.

Une autre discipline, proche de l'histoire, qui a été fortement explorée à partir des années 1935-1940, c'est la géographie sociale ou la sociologie géographique de Buenos Aires, dans son rapport avec le développement du tango[1]. Cette littérature a son pendant en Uruguay. Il faut dire que l'Uruguay, pays beaucoup plus petit que l'Argentine, a pu souffrir, dans le cadre de la diffusion du tango du Rio de La Plata du qualificatif d' « argentin », attribué, à tort, au tango. Une socio-histoire des quartiers du tango a été faite, y compris en Uruguay. De nombreux ouvrages relèvent également d'une géographie historique du monde du tango.

En dehors de l'histoire et de la géopolitique[2], le

1. Fernando Assunçao, *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1984, 308 p. ; Manuel Galvez, *Historia de arrabal*, Buenos Aires, Hachette, 1956 ; F. Garcia Jiménez, *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

2. Alfredo Mascia, *Politica y tango*, Buenos Aires, Paidos, 1970, 316 p., BMT.

tango a été l'objet d'explorations diverses de la part des spécialistes des sciences sociales[1]. Si certains intellectuels argentins ont dédaigné le tango, des psychanalystes, sociologues, anthropologues ont vu l'importance d'explorer le phénomène tango avec les outils de leur discipline. Dès 1948, Roberto Puertas Cruse, par exemple, tentait de comprendre le machisme argentin, tel qu'il peut se manifester dans le tango. Il explore la relation homme/femme dans ses spécificités argentines. Son livre sur la *Psychopathologie du tango* a fait l'objet d'une traduction récente en français[2]. Cette recherche est prolongée dans d'autres ouvrages[3]. Plus récemment, le psychanalyste Mario Frieiro Pompo dans sa *Jouissance analytique du tango* explore la fonction du tango pour masquer le vécu des contradictions économiques, politiques, culturelles qui traversent l'Argentine. Ce livre montre la forte présence lacanienne à Buenos Aires. La psychanalyse y est, aujourd'hui, comme l'analyse institutionnelle, aussi vivante que le tango[4].

Dans le champ de la sociologie, le livre de Julio Francisco Mafud est intéressant. Il peut être complété par la lecture de l'ouvrage de Sebreli qui est marqué par l'influence marxiste et qui a rencontré un grand

1. Maria Susana Azzi, *Anthopologia del tango. Los protagonistas,* Buenos Aires, Ed. de Olavarria, 1991, 362 p.; Tullio Carella, *Tango, mito y esencia,* Buenos Aires, Doble P, 1956; 2e éd., Centro Editor de America Latina, 1966, 132 p.; Carlos Ferro, *El tango y los intelectuales argentinos,* Honduras, Tegucigalpa, Conférence Alianza francesa, 1972; Harry Milkewitz, *Psicologia del tango,* Montevideo, Alfa, 1964; Roberto Puertas Cruse, *Psicopatologia del tango,* Buenos Aires, 1948; 2e éd., Saphos, 1959, 150 p; Daniel Vidart, *El tango y su mundo,* Montevideo, Tauro, 1967.

2. Document ronéoté, 1995, *Dansons,* 6, impasse Marestan, 31000 Toulouse.

3. Par exemple, Antonio J. Pérez Amuchastegui, *Mentalidades argentinas,* Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

4. Mario Frieiro Pompo, *Goce analitico del tango (La jouissance analytique du tango),* Buenos Aires, Grupo Ed. Latinoamericano, coleccion «Escritura de Hoy», 1991, 138 p.

succès juste avant 1968[1]. Un ouvrage de J. Gobello pourrait prendre place dans les sciences humaines. Il s'intéresse au processus d'intégration, de récupération qui s'opère dans le tango[2].

L'ethnologie s'est d'abord intéressée aux textes[3]. Mais un ouvrage récent montre l'orientation ethnosociologique de l'anthropologie argentine actuelle. Maria Susana Azzi, dans un gros volume, donne la parole aux acteurs du tango. Elle rend compte d'entretiens non directifs qu'elle a pu avoir avec 10 danseurs, 11 bandonéonistes, 9 auteurs de tangos, 10 musiciens, 21 analystes ou écrivains... contemporains, parmi les plus importants. Son travail est d'une richesse exceptionnelle. Plusieurs personnes interviewées sont d'ailleurs décédées depuis la réalisation de son travail et cela rend son enquête très précieuse. Cet ouvrage montre une mission que pourrait se donner l'anthropologie de la danse sociale : explorer le vécu des danseurs et musiciens qui disparaît trop souvent trop vite sans laisser de trace. On peut rapprocher de cet ouvrage celui de Gabriela Hanna, *Asi bailaban el tango*[4]. Le titre de cet ouvrage fait allusion à *Asi se baila el tango*, un tango milonga, sur une musique de Elias Randal, et des paroles de Marvil (1942). C'est l'histoire de 14 danseurs argentins (en allemand). Ce livre est traduit de l'espagnol (mais à ma connaissance, il n'existe pas en espagnol) et introduit par Fredi Gutzler. Il est composé de différents chapitres sur Carmen

1. Julio Francisco Mafud, *Sociologia del tango,* Buenos Aires, Ed. Americales, 1966, 126 p. ; Juan Jose Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienacion,* Buenos Aires, Siglo XX, 1965 ; 12e éd., 1969.

2. José Gobello, *El tango como sistema de incorporation,* Buenos Aires, Academia Portena del Lunfardo, 1987.

3. Mercedes Pilar Torres, *El canto de los argentinos, elementos para una etnologia argentina,* Buenos Aires, Ed. del Valle, 1985.

4. Gabriela Hanna, *Asi bailaban el tango,* Berlin, Metro Verlag, 1993, 160 p.

Calderon, Jorge Marquez, Carlos Alberto Estevez, Juan Carlos Copes, Maria Nieves, Pedro Gaudelli, Pepito Avellaneda und Suzuki, Alfonso Ciodo, Eduardo Arquimbau, Mingo Pugliese, Antonio Todaro, Miguel Angel Zotto et Milena Plebs. Les photos sont de toute beauté. Contrairement à beaucoup de livres sur le tango qui privilégient l'analyse littéraire des paroles de chanson ou la musique, cet ouvrage porte essentiellement sur la danse et les danseurs.

Actuellement, en France, après de nombreux autres pays européens, les mémoires de maîtrise, les diplômes d'études approfondies, les doctorats se multiplient sur le tango. Certaines recherches explorent la littérature, d'autres la musique ou même la danse. Ces recherches sont dirigées ou dans des départements d'études hispaniques ou dans des départements d'anthropologie, de danse, voire de musique. Il resterait à organiser une coordination de cette recherche[1].

1. Par exemple, Nilda Diaz, *Le tango,* Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1985-1986. Ou Pierre Fraixanet, *Les caricatures de Caras et Caretas (Vie politique et sociale 1898-1900),* thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, Institut pluridisciplinaire pour les Études sur l'Amérique latine, 1990. Ou encore Alicia Quintas, *Tango, Milonga, Vals, danse urbaine dans le Rio de la Plata (1870-1924),* Université de Paris VIII, doctorat en français, mais avec toutes les citations en langue originale, 1995: Alexandra Weiland, *Le tango à Paris,* mémoire de maîtrise, Paris VIII, Anthropologie, 1995 (à paraître chez Loris Talmart, 1996). Dans cet ouvrage, l'auteur montre l'influence qu'exerce le tango sur la création en danse contemporaine.

CONCLUSION

Le tango fait partie, avec la valse et le rock, des trois danses qui ont constitué les « moments » de la danse de couple. Le tango a maintenant un siècle d'histoire. Son paradigme (corte et quebrada, la flexion, les premières figures) a été définitivement fixé en 1896 ou 1897. Cette histoire se caractérise par des phases multiples. Le tango a été le produit d'une interaction permanente entre le Rio de La Plata et le reste du monde. Aujourd'hui, en Argentine, comme en France, en Europe, on constate un regain pour le tango dansé. A Buenos Aires, des jeunes de 14 à 18 ans se précipitent chaque semaine à l'*Almagro* ou dans les dizaines de lieux où l'on danse. Il y a un renouveau du style, des styles de danse. Un mensuel grand public s'est créé l'an passé. En Europe, 100 villes possèdent leurs lieux du tango. Des cours, des pratiques, des bals, des concerts se multiplient.

L'anthropologue est obligé de s'interroger sur le sens de ce regain. Il y a trente ans, le jeunesse a secoué le joug des valeurs traditionnelles. Le bal musette et les danses de couples ont souffert du mouvement de Mai 1968. Les jeunes ont dansé, seuls, sur des musiques à deux temps évoluant vers une dépersonnalisation technologique. De nouveaux mouvements sociaux ont émergé au niveau mondial (mouvement étudiant, affirmation homosexuelle, féminisme, etc). Mais aujourd'hui, après une période critique où l'on a eu tendance à construire un modèle de jeune « unisexe »,

les revendications du féminisme se sont modifiées, les rôles homme/femme également. Le couple traverse une période de turbulences d'un autre type. N'assisterions-nous pas à un retour du jeu des rôles sexuels ? Dans ce contexte d'incertitude, le tango apparaît comme un laboratoire, un lieu d'exploration où les rôles d'homme et de femme s'analysent, se déconstruisent, se délient puis se relient. Aucune autre danse de couple ne permet une expression aussi ambivalente. Pour exprimer d'une autre manière ce que nous avons dit dans cet ouvrage, citons une danseuse parisienne d'origine russe : « Les corps des danseurs semblent fait de deux parties distinctes. Le haut reste droit et très rapproché de celui du partenaire et paraît exprimer une dignité froide. La solitude, voire la souffrance mais rarement la joie sont peintes sur les visages. Le bas du corps est l'émanation même de l'érotisme débridé : les jambes s'imbriquent et empiètent sur le territoire de l'autre. Mais le tango va plus loin dans son jeu osé et ambigu. La dignité du haut n'est qu'une perception extérieure. Pour les partenaires, le haut du corps est le domaine de contact charnel, non moins érotique que le bas, mais intériorisé et invisible pour autrui. Ici naît par les légers touchers des mains, bras et dos une complicité chaleureuse, quelquefois aboutissant à l'harmonie entre les partenaires. »[1] L'attente, l'écoute qui caractérisent le tango permettent une nouvelle rencontre de l'homme et de la femme dans un espace mental métissé où le monde et ses contradictions se réfractent grâce au support d'une musique riche et complexe et d'une poésie sans cesse renouvelée.

1. Elena Oulissova, Le tango, mon plaisir amer, in *Pour*, n° 145, 1995.

BIBLIOGRAPHIE

Dans le cours du texte, certaines références, sont notées BMT ou cpa. Cela signifie que ces ouvrages sont consultables à Toulouse, à la Bibliothèque municipale, ou à *Dansons*.

Sources argentines (nous les avons citées en notes). Soulignons, pour nous, l'importance de :

Dinzel, *El Tango, una danza, esa ansiosa busqueda de la libertad*, Corregidor, 1994. L'auteur, spécialiste de tango de scène, est l'un des premiers à tenter d'explorer la danse de l'intérieur.

Historia del tango, Buenos Aires, Corregidor, à partir de 1977 (les 19 premiers tomes représentent 3 760 pages publiées).

Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, 1966. Important pour la danse.

Sources allemandes :

Hanna Gabriela, *Asi bailaban el tango*, Berlin, Metro Verlag, 1993, 160 p.

Janke Eberhard, *Tango, die Berührung*, Giessen, Focus, 1984.

Melancholie der Vorstadt : Tango, Berlin, Frölich-Kaufmann, 1982, illustré, 264 p. Ouvrage remarquable, complet, malheureusement épuisé.

Reichardt Dieter, *Tango*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1984.

La revue *Tango argentino*, Regensburg, depuis 1993 (Tannenstr. 10, D 93152 Undorf). Responsable : Christiane Kröniger.

Sources américaines :

Savigliano, *Tango and the political Economy of Passion*, USA, West View, 1995.

Sources en français :

Boulanger Jacques, *De la walze au tango, la danse mondaine du Premier Empire à nos jours*, avec ill., Paris, A l'enseigne du masque d'or, Devambez, 1920, 76 p., peu d'information sur le tango. Mais il a le mérite d'être le premier livre français à faire apparaître le tango dans le titre. Très belles illustrations.

Collier Simon, Cooper A., Azzi M. S., Martin R., *Tango* (photographies de Ken Haas), Londres, Thames & Hudson, 1995 ; trad. franç. de Jacques Bosser, Paris, Ed. de La Martinière, 1995, 208 p., 250 illustrations. Ouvrage de référence.

Deluy Henri et Yurkievich Saul, *Tango, une anthologie*, Paris, POL, 1988, 218 p.

Eichelbaum Edmundo, *L'âge d'or du tango : Carlos Gardel*, Paris, Denoël, 1984, 224 p. (trad. d'un ouvrage argentin).
Fléouter Claude, *Le tango de Buenos Aires*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, 134 p. Avec de belles pages sur Ernesto Rondo.
Le tango, hommage à Carlos Gardel, Colloque international de Toulouse, éd. préparée par Jean Andreu, Francis Cerdan, Anne-Marie Duffau, 22 contributions, Université de Toulouse-Le Mirail, Eché, 1984, 302 p., BMT, cpa.
Salas Horacio, *Le tango*, préface d'Ernesto Sabato, Arles, Actes Sud, 1989, 358 p., Babel, Ed. de poche. Traduction de l'ouvrage *El tango*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina SAIC, 1986 ; 3e éd., 1989, 342 p. La traduction française de Annie Morvan ne reprend ni l'index, ni la bibliographie de l'édition originale. C'est un ouvrage très riche, notamment par les textes de tango qui sont donnés en langue originale et en traduction.
Monette Pierre, *Le guide du tango*, Syros/Alternatives-Triptyque, Paris-Montréal, 1991. Livre riche concernant la musique.
Munoz Isabel et Pieiller Evelyne, *Tango*, préface de Christian Caujolle, Paris, Plume, 1994. Magnifiques photos.
Weiland Alexandra, *Le tango à Paris*, Paris, Louis Talmart, à paraître.
Yurkievich Saül, Havranek Annick, Deluy Henri, *Le Tango*, *Action poétique*, n° 100, été 1985, 80 p.
La revue *Dansons*, depuis 1990, 20 numéros parus, 3 numéros sont consacrés au tango. Une rubrique tango existe dans tous les numéros.

Sources italiennes :

Lao Meri Franco, *Tempo di tango, La storia, lo sfondo sociale, i testi, i personaggi, la fortuna e il revival*, Milano, Bompiani, 1975, 226 p., ill., cpa.
Lao Meri, *Voglia di tango, Storia et rito, personaggi e testi, fortuna e revival* (ouvrage inspiré du précédent mais profondément remanié), Milano, Sugarco, 1986, 300 p., ill., cpa. Ouvrage excellent sur l'accueil européen fait au tango.

A consulter à Buenos Aires :

A l'Academia Portena del Lunfardo, les communications académiques nos 986, 1020, 1049, 1118, 1123, 1134, 1135, 1138, 1142, 1143, 1144, 1145, 1148, 1150, 1156, 1159, 1160, 1164, 1165, 1169, 1171, 1197.
La revue *Buenos Aires Tangos* (32 numéros entre 1970 et 1986).
Les revues *Caras et Caretas*, *Todo es Historia*.
Le magazine *Tango XXI, revista de cultura*, depuis 1994, mensuel, dir. Hector Oviedo, Hauzolan Editora, tél./fax 942-8820. Rédaction : Solis 306 1° « B », tél. 375-3602.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

PREMIÈRE PARTIE
LE TANGO, UNE DANSE

Chapitre I — **Buenos Aires, Montevideo, creusets d'un nouveau « moment » de la danse sociale** 11

Chapitre II — **Phénoménologie du tango : l'invention de l'improvisation en danse de couple** 23

Chapitre III — **Le tango et l'Europe : mondialisation et altérations du moment tango** 35

DEUXIÈME PARTIE
LA MUSIQUE TANGO

Chapitre IV — **L'origine instrumentale et l'invention d'un style musical** 55

Chapitre V — **De la Vieille Garde au tango chanté** 63

Chapitre VI — **Une musique évolutive, capable de s'enrichir** 74

TROISIÈME PARTIE
LA CULTURE TANGO

Chapitre VII — **La langue, la littérature et la poésie du tango** 89

Chapitre VIII — **L'interculturalité et le métissage dans le tango** 102

Chapitre IX — **Le théâtre, le cinéma, les sciences humaines, témoins de l'évolution du tango** 111

Conclusion 124

Bibliographie 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mars 1996 — N° 42 353

Eichelbaum Edmundo, *L'âge d'or du tango : Carlos Gardel*, Paris, Denoël, 1984, 224 p. (trad. d'un ouvrage argentin).
Fléouter Claude, *Le tango de Buenos Aires*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, 134 p. Avec de belles pages sur Ernesto Rondo.
Le tango, hommage à Carlos Gardel, Colloque international de Toulouse, éd. préparée par Jean Andreu, Francis Cerdan, Anne-Marie Duffau, 22 contributions, Université de Toulouse-Le Mirail, Eché, 1984, 302 p., BMT, cpa.
Salas Horacio, *Le tango*, préface d'Ernesto Sabato, Arles, Actes Sud, 1989, 358 p., Babel, Ed. de poche. Traduction de l'ouvrage *El tango*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina SAIC, 1986 ; 3e éd., 1989, 342 p. La traduction française de Annie Morvan ne reprend ni l'index, ni la bibliographie de l'édition originale. C'est un ouvrage très riche, notamment par les textes de tango qui sont donnés en langue originale et en traduction.
Monette Pierre, *Le guide du tango*, Syros/Alternatives-Triptyque, Paris-Montréal, 1991. Livre riche concernant la musique.
Munoz Isabel et Pieiller Evelyne, *Tango*, préface de Christian Caujolle, Paris, Plume, 1994. Magnifiques photos.
Weiland Alexandra, *Le tango à Paris*, Paris, Louis Talmart, à paraître.
Yurkievich Saül, Havranek Annick, Deluy Henri, *Le Tango*, *Action poétique*, n° 100, été 1985, 80 p.
La revue *Dansons*, depuis 1990, 20 numéros parus, 3 numéros sont consacrés au tango. Une rubrique tango existe dans tous les numéros.

Sources italiennes :

Lao Meri Franco, *Tempo di tango, La storia, lo sfondo sociale, i testi, i personaggi, la fortuna e il revival*, Milano, Bompiani, 1975, 226 p., ill., cpa.
Lao Meri, *Voglia di tango, Storia et rito, personaggi e testi, fortuna e revival* (ouvrage inspiré du précédent mais profondément remanié), Milano, Sugarco, 1986, 300 p., ill., cpa. Ouvrage excellent sur l'accueil européen fait au tango.

A consulter à Buenos Aires :

A l'Academia Portena del Lunfardo, les communications académiques nos 986, 1020, 1049, 1118, 1123, 1134, 1135, 1138, 1142, 1143, 1144, 1145, 1148, 1150, 1156, 1159, 1160, 1164, 1165, 1169, 1171, 1197.
La revue *Buenos Aires Tangos* (32 numéros entre 1970 et 1986).
Les revues *Caras et Caretas*, *Todo es Historia*.
Le magazine *Tango XXI, revista de cultura*, depuis 1994, mensuel, dir. Hector Oviedo, Hauzolan Editora, tél./fax 942-8820. Rédaction : Solis 306 1° « B », tél. 375-3602.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

PREMIÈRE PARTIE
LE TANGO, UNE DANSE

Chapitre I — **Buenos Aires, Montevideo, creusets d'un nouveau « moment » de la danse sociale** 11

Chapitre II — **Phénoménologie du tango : l'invention de l'improvisation en danse de couple** 23

Chapitre III — **Le tango et l'Europe : mondialisation et altérations du moment tango** 35

DEUXIÈME PARTIE
LA MUSIQUE TANGO

Chapitre IV — **L'origine instrumentale et l'invention d'un style musical** 55

Chapitre V — **De la Vieille Garde au tango chanté** 63

Chapitre VI — **Une musique évolutive, capable de s'enrichir** 74

TROISIÈME PARTIE
LA CULTURE TANGO

Chapitre VII — **La langue, la littérature et la poésie du tango** 89

Chapitre VIII — **L'interculturalité et le métissage dans le tango** 102

Chapitre IX — **Le théâtre, le cinéma, les sciences humaines, témoins de l'évolution du tango** 111

Conclusion 124

Bibliographie 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mars 1996 — N° 42 353

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

3041 **La Polynésie française**
E. VIGNERON

3042 **Les réseaux de neurones artificiels**
F. BLAYO et M. VERLEYSEN

3043 **La philosophie pénale**
S. TZITZIS

3044 **La régulation audiovisuelle en France**
L. FRANCESCHINI

3045 **La ligne de démarcation 1940-1944**
É. ALARY

3046 **Sécurité transfusionnelle et hémovigilance**
J.-F. QUARANTA

3047 **La ville**
Y.-H. BONELLO

3048 **Les agriculteurs**
B. HERVIEU

3049 **Le service public hospitalier**
D. STINGRE

3050 **Les guerres d'Indochine**
N. REGAUD et C. LECHERVY

3051 **La copropriété**
M. GALIMARD

3052 **Le métier d'infirmière en France**
C. DUBOYS FRESNEY et G. PERRIN

3053 **Les technopoles**
M. BURNIER et G. LACROIX

3054 **Les comptes financiers de la Nation**
X. DENIS

3055 **Les grandes dates de la télévision française**
H. MICHEL

3056 **Les jouets**
F. THEIMER

3057 **Gestion financière des entreprises multinationales**
M. CHÉNEAUX DE LEYRITZ

3058 **L'irrationnel**
F. BONARDEL

3059 **Le management de projet**
J.-M. HAZEBROUCQ et O. BADOT

3060 **La médecine des voyages**
L. ROSSANT

3061 **La cognition animale**
J. VAUCLAIR

3062 **L'indemnisation des victimes d'accidents de la voie publique**
S. G. BENAYOUN

3063 **La télévision à la carte aux États-Unis**
J. BONTE

3064 **L'ozone stratosphérique**
P. AIMEDIEU

3065 **L'assurance crédit**
J.-P. DESCHANEL et L. LEMOINE

3066 **Le système de santé en France**
M. DURIEZ, P.-J. LANCRY, D. LEQUET-SLAMA et S. SANDIER

3067 **La restructuration des sociétés**
B. SCHAMING

3068 **Le syndicalisme enseignant en France**
R. MOURIAUX

3069 **Les bas salaires en Europe**
S. BAZEN et G. BENHAYOUN

3070 **Les prix Nobel**
J. LAROCHE

9 782130 475712